



مركز تحقيقات كامپيوتر علوم اسلامي

فصول

مجلة النقد الأدبي

تصدر كل ثلاثة أشهر

المجلد الأول

العدد الثاني

يناير ١٩٨١

ربيع أول ١٤٠١

٢

فصول

مجلة النقد الأدبي

تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

رئيس مجلس إدارة

صلاح عبد الصبور

مستشار التحرير

د. زكي نجيب محمود
د. سهير القلماوي
د. شوقي ضيف
د. عبد الحميد يونس
د. عبد القادر القط
د. مجدي وهيب
د. مصطفى سوييف
نجيب محفوظ
يحيى حقي

رئيس التحرير

د. عز الدين اسماعيل

نائب رئيس التحرير

د. صلاح فضل

د. جابر عصفور

سكرتيرة التحرير

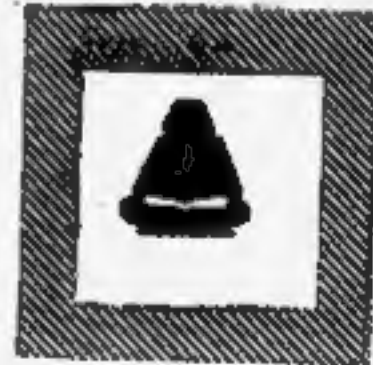
اعتدال عثمان

سكرتيرة التحرير التنفيذية

محمد أبو دومة

الإشراف الفني

سعيد المسيري



• الاشتراكات من الخارج :

من سنة وأربعة أعداد (١٥ دولاراً للأفراد و ٢١ دولاراً للهيئات - طبعاً بـ ١٠
مصريون البريد - البلاد العربية - ١٠ بـ ١٠ دولار)
(أمريكا وأوروبا ١٥ دولار)

• ترسل الاشتراكات على العنوان التالي :

عبد الصبور - طبعاً للهيئة العامة للكتاب طبعاً كورنيش النيل - بولاق -
القاهرة - ج. خ. م. بـ ١١٩٩٩٩

• الإعلانات

يقع عليها مع إلتزامها أو غيرهما للمعلنين.

• الأسطر في البلاد العربية

الكويت ١٥ - ليبيا ١٥ - الخليج العربي ١٥ - العراق ١٥ - البحرين ١٥ -
البحرين ١٥ - سوريا ١٥ - لبنان ١٥ - الأردن ١٥ -
السعودية ١٥ - السودان ١٥ - تونس ١٥ - الجزائر ١٥ -
لبنان ١٥ - مصر ١٥ - ليبيا ١٥ - ليبيا ١٥ -

• الاشتراكات

• الاشتراكات من الداخل :

من سنة وأربعة أعداد (٢٠٠ ليرة - وصندوق البريد ١٠٠ ليرة -
ترسل الاشتراكات بـ بريد مصر -

مناهج النقد الأدبي المعاصر

الجزء الأول

صفحة

٥	أما ليل..... رئيس التحرير
٦	هذا العدد..... المحرر
	مداخل :
	مناهج النقد الأدبي
١٥	بين المادية والوصفية..... د. ع. طهين
	الاتجاه النفسي :
٢٦	- التحليل النفسي للأدب..... د. فراج أحمد فراج
٣٦	- دراسة نفسية للاتجاه الفني..... د. مصطفى حنونة
	- قيمة الإصلاح
٥٢	ومناخها ليا في سر بعض الأدباء..... د. ع. طهين
	الاتجاه الاجتماعي :
٦٥	- الأدب والطبوع..... د. عيسى حنا
٧٨	- اهتمام الأدب..... د. عيسى حنا
٨٤	- من النبوة التولية..... د. جابر عصفور
١٠٩	- علم اهتمام الأدب..... د. نسيان جولدستون
	الأسلوبية :
١١٤	- علم لغة النقد الأدبي..... د. محمد فاضل
١٢٣	- الأسلوبية الفنية..... د. محمود عباد
١٣٢	- الأسلوبية : علم وفن..... د. سليمان العطار
	مع القائل :
١٤٥	بين القول القوي والفقره النفسي..... د. عبد السلام الشكري
	البنوية :
١٦٠	- الكتابة : ماذا يقول لنا؟..... د. فراج أحمد
١٦٨	- البنوية : من أين وإلى أين؟..... د. ليلى فرج
١٨١	- المصطلح : دراسة نفس - بنوية..... د. هادي وحيد
١٨٨	- مؤلف من البنوية..... د. شكري عباد
	ندوة العدد :
٢٠١	(الجماليات نقد الأدبي)..... د. إيمان : اتصال عيان
	الواقع الأدبي
	لجربة فلسفية :
٢٢٤	عزم للعودة إلى البداية..... د. ميلا قسم
	عرض دراسات حديثة :
٢٣٩	- البنية القصصية ومفهوم الانجاس..... د. محمد أحمد حواس
٢٣٨	- الأسبوعية والفن الأدبي..... د. شكري عباد
٢٤٦	- البنية البنوية..... د. نادر شلق
٢٥١	- من فن الأدب العربي في العصر الحديث..... د. حسن البنا
	مناجيات أدبية :
٢٥٦	- عبد القادر زول وبداية القصة الفنية..... د. سيد جند الفلاح
٢٦١	- راحة والفن..... د. ماني حنينة
٢٧٠	- القصص بلا حكاية..... د. نجيم عطية
	الدوريات الأجنبية :
٢٧٢	- الدوريات الانجليزية..... د. فريد غزول
٢٨٠	- الدوريات الفرنسية..... د. هادي وحيد
	رسائل جامعية :
٢٨٥	- عرض رسائل..... د. شاكير عبد الحميد سليمان
	لغة نفس الوجود
٢٩١	- مجل رصدي..... د. فريد غزول
٢٩٧	- بليو جرافيا..... د. فريد غزول
	تقارير :
٣٠٠	- مؤتمر الكتاب السابع عشر..... د. نادر عبد الله
	ترجمة د. إسحاق حيد
	This Issue -

محتويات العدد





أول دار عربية متخصصة في نشر وتوزيع كتب الأطفال

● قريباً : مكتبة المخطوطات ، مكتبة التراث

أما قبل

قصود

■ فإنه بعد صدور العدد الأول من هذه المجلة ، وما قبله من استقبال كرم لدى القراء والمثقفين بأمور الثقافة على مستوى الوطن العربي ، عبر عنه بعضهم كتابة في الصحف والمجلات ، أو في رسائل خاصة نجشمو إرساها إلى إدارة المجلة - لا يسعنا إلا أن نتجه بالشكر إلى كل الكلمات المضيئة التي عبر فيها أصحابها عن تقديرهم للجهد الذي بذلناه في إخراج ذلك العدد . وقد أشفق علينا كثيرون ، وخالج كثيرين الشك في أن المجلة يمكن أن تستمر في نفس المستوى من الإلتقان في المادة والإخراج . ولنا أقل إشفاقا على أنفسنا ، فنحن لا نملك أكثر من جهد متواضع ، ولكننا مطمئنون إلى أن جهود الآخرين من ذوي النوايا الخالصة ستند دائما من أرونا ، وستمنحنا طاقة دفع أكبر مما نعهد في أنفسنا :

وآخرون أشفقوا من أن المجلة - بحجمها الضخم - لن تتوافر لها المادة العلمية الرصينة على نحو ما حدث في العدد الأول . ويرجع هذا الإشفاق - الذي نقدره كذلك - إلى تصور نجد أنفسنا مضطرين إلى ألا نقرهم عليه ، وهو أن العقول قد أجديت ، وأن الأعمال الرصينة قد تقلصت ، فالواقع أن الطاقات الكامنة لا حدود لها ، وأن القدرات الواعية تنمو وتزايد على نحو متصل ، وأن الراغبين في العطاء أكثر مما نتصور . ونجربنا العسيلة في هذا العدد شاهد صدق على ما نقول .

■ لقد كان في خطتنا التي أعلنها أن يكون موضوع العدد الثاني هو «مناهج النقد الأدبي» . ونحن نجملت بين أيدينا مادة هذا العدد وفقا للصورة التي رسمناها له تبين لنا أن هذه المادة تكفي لإخراج مجلد في أكثر من أربع مائة صفحة من هذا القطع الكبير . وهذا دليل واضح على أن هناك كثيرا من الطاقات قد وجدت المجال للتلأم لا نطالها فبادرت ، حتى قامت مبادرتها كل ما كان في الحسبان .

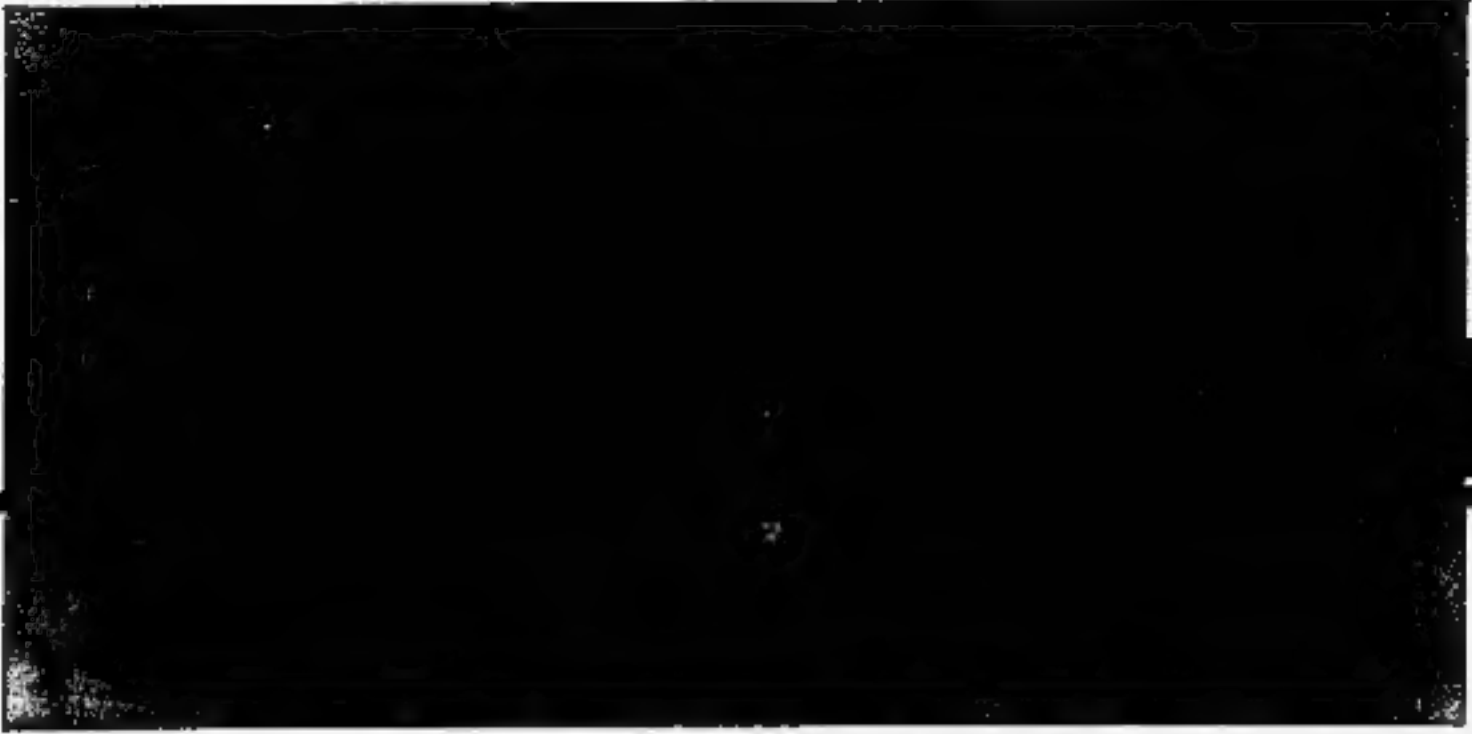
يبقى بعد ذلك أن نعود فنؤكد أن المجلة تفتح ذراعيها لكل مشاركة علمية جادة ، ترد إليها من أي مكان ومن أي كاتب في مصر وفي الوطن العربي بأسره ، وكل ما هنالك أنها لا تخضع في منجز تحريرها للأسلوب العشوائي ، بل تلزم بتخطيط منهجي دقيق لكل عدد . ويتضمن هذا أن يتم الاتفاق على الموضوع قبل الكتابة بين الكاتب وتحرير المجلة . وقد لا يرضى هذا المطلب بعض الناس ، ولكننا نرجو من كل الكتاب أن يشاركونا التزاما .

وإذا كان القراء الكرام قد رضوا كل الرضا عن إخراج العدد الأول ، تقديرا منهم لما يستطيع ، فإننا نصارحهم بأننا لم نكن على هذا القدر من الرضى . ومن أجل هذا فقد حرصنا في هذا العدد على أن يكون إخراجنا أكثر اتقانا ، مستفيدين في هذا من تقنيات أكثر تقدما . ولما كان العدد الأول قد كلفنا خمسة أضعاف الميزانية الذي بيع به ، فإننا نرجوا من القارئ الكريم أن يقدر موقفنا إذا نحن ألقينا عليه بقدر يسير من أعباء هذه التكلفة المادية فرضنا ثمن البيع .

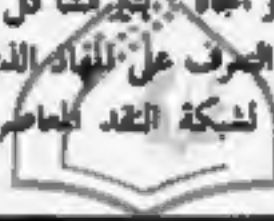
وأما بعد فقد أعلننا في الاعتبار كثيرا من المقترحات التي أسفرت عنها نقود مناقشة العدد الأول التي عقدت بمقر المجلة ، وكثيرا من المقترحات التي كتب إلينا بها دعوة أعزاء في الوطن العربي ، وأملنا أن نكون عند حسن ظنهم .

رئيس التحرير

وأمام هذا الموقف الجديد ، وإشفاقا منا نحن - هذه المرة - على القارئ الذي يريد أن يجد الوقت لاستيعاب كل كلمة ، لم نجد متاعا من أن نوزع هذه المادة الغزيرة على عددتين بدلا من عدد واحد . لهذا فقد اخترنا من المناهج النقدية لهذا العدد أربعة مناهج ، هي : المنهج النفسي ، والمنهج الاجتماعي ، والمنهج الأسلوبي ، والمنهج البيئوي ، وأرجأنا المناهج الأخرى إلى العدد القادم . على أن هذا الاختيار وهذا الإرجاء لم يكونا عشويين ، وأيضا فإنها لا يمتنان مطلقا لأفضلية مناهج على غيرها ، أو مادة على مادة ، فكل المناهج سواء من منظور المهمة التي نذبت المجلة نفسها لتحملها ، وكل الذين شاركوا بالكتابة أهل فضل



كان على المجلة ، بعد أن طرحت مشكلات التراث ، أن تطرح مشكلات أخرى ، لعلها الوجه الآخر من المشكلات التي يتربها تعاملنا مع التراث . وتربط هذه المشكلات بعملية الاعتبار الصعبة التي يواجهها الناقد وهو يختار مدخله الخاص إلى العمل الأدبي - موضوع دراسته . ويقتدر ما غفل خصوصية المدخل مشكلة فإن وضع هذه الخصوصية داخل إطار عام ، يظهريه منج أو اتجاه ، يثير مشاكل أخرى ، تزداد تشابهاً وتنوعاً ، خصوصاً عندما نضع القارئ في الاعتبار ، ونحترم حقه في التعرف على المؤلف الذي يتحرك عليه الناقد ، والتعرف على الاتجاهات والمناهج التي تثير له فهم الخيوط المعقدة لشبكة النقد المعاصر .



ويبدأ هذا العدد بمقال المختص من الدكتور عز الدين سماعيل حول دناهج النقد الأدبي بين المعيارية والوصفية . وهو محاولة لمابعة حركة الفكر النقدي بعامة في تردها بين المنهج الذاتي الاستدلالي والمنهج الموضوعي الاستقرائي ، وتسجيل لوجهات النظر المختلفة في موضوع القيمة الأدبية ومعاييرها الخلقية والجمالية ، وما طرأ على وظيفة النقد في العصر الحديث من تحول بتأثير استفاضة المناهج العلمية والمذاهب الأيديولوجية من إصدار الأحكام إلى التحليل والوصف . ومن ثم يتعرض المقال لمحاولة تأسيس ما يسمى بعلم الأدب ومدى إمكانية تحفقه ، وما يثار في وجهه من صعوبات منهجية وإيديولوجية ، منتهياً إلى ما انتهت إليه سوسيولوجية لوسيان جولدمان التي تحاول إقامة توازن بين الذاتي والموضوعي ، مفسحة بذلك المجال لاجتماع أسلوبي تناول اللذين ظلا يتبادلان المكان في تاريخ الفكر النقدي .

أما المحور الأول للعدد فيدور حول الاتجاه النفسي في دراسة الأدب . ويدور حول هذا المحور نوع من الحوار بين اتجاهين هما : اتجاه التحليل النفسي الذي يطرحه الدكتور فرج أحمد فرج ، واتجاه علم النفس التجريبي الذي يطرحه تلامذة الدكتور مصطفى صوف ، من خلال نموذج محمد لدراسة الإبداع الفني ، يطرحه الدكتور مصري حنورة ، ومحاولة لتحديد «قيمة الإصلاح» عند الأدباء .

أما دراسة الدكتور فرج أحمد فرج فتقوم على تحليل نفسي لمحتوى قصة «ليلي والذئب» من مجموعة «ليلي الغريبة» للكاتبة السورية فاددة السان .

وتتعلق الدراسة من فرضية أساسية مؤداها أنه يمكن للتحليل النفسي - بوصفه نظرية في الإنسان - أن يكشف - في أي صلب إبداعي - عن معان ودلالات ضمنية ، تقع في المستويات التحتية للعمل ، فتمثل تعبيراً عن جوانب إنسانية أعمق ، لا يمكن بلوغها بغير هذا المنهج . وإذا كان العمل الأدبي يتحول - على أساس من هذه الفرضية - إلى «دال» يقع «مدلوله» في نطاق نظام أشمل هو نظام الليبدو ، فإن تفسير العمل يعني فهم مستوياته السطحية في ضوء المستويات الأعمق التي تردنا إلى اللاشعور . وعندئذ تصبح قصة «ليلي والذئب» قناعاً لما يسميه الكاتب «جذل الخوف والوحدة والاعتزاب» ، بل تغلبو القصة

أشبه بالحلم - وإن تميزت عنه - وتعمق التحليل المستويات ليكشف عن العلاقات الوظيفية بين صور رامة تفودنا إلى معنى القصة . ويرتبط المعنى بخروج الإنسان مطروداً من الجنة ثم سعيه إلى العودة من جديد . وإذا كانت القصة تبدأ بالخوف فإنها لا تكف عن الاستمرار في مواجهته ، على نحو يجعل الحفافة منطوية على أمل موجب ورغبة واضحة ، في إعادة جسور التواصل مع الآخر . وتصبح القصة - في النهاية - شأنها شأن كل أعمال الفن ، ضرباً من ضروب العلاقة المتميزة بين الذات والموضوع ، الأنا والآخر ، على نحو تسمى معه الذات إلى التكيف مع موضوعها ، مثلاً تسمى الأنا إلى الاتصال بالآخر والتواصل معه . وبمثل هذا التوجيه يندو الفن شكلاً راقياً من أشكال الحلم ، يسمى كلاهما إلى التواصل وإلغاء الحفرة الفاصلة بين الأنا والآخر . وبين الذات والموضوع .

ولكن هذه الغاية للفن يمكن أن تتكشف من منظور آخر ، وعلى أساس من منح متميز . ومن هنا يؤكد الدكتور مصري حنورة ما سبق أن أكدته أستاذه الدكتور مصطفى سويح ، فيرى أن الفن سعى إلى التكامل ، يتطوى على محاولة لرأب الصدع بين الأنا والآخر . وكما حاول التحليل النفسي الوصول إلى مستويات أعمق ، عن طريق استبطان قصة « ليلي والذهب » ، فإن علم النفس التجريبي يتوجه صوب هذه المستويات ، في قصيدة « شق زهران » للشاعر المصري صلاح عبد الصبور ، على أسس تجريبية واضحة . وبعد أن يقدم الدكتور حنورة مجموعة الأسس النظرية التي تبرر منهجه وتشرح أدواته ومقولاته ، يحدد الإبداع باعتباره نشاطاً يتطوى على الأصالة والطلاقة والمرونة واستشفاف المشكلات ، وباعتباره عملية معقدة تمر بمراحل الاستعداد والاختيار والإشراق والتنفيذ ، وباعتباره وظيفة تفرز بمحاولة المبدع الفكاهة من أسر الغموض الذي يحوطه ويكبل خطاه فيفصل بينه وبين الآخرين .

ولا يكتفى الدكتور حنورة بما أجزه المنهج الذي يتبناه في مستويات « الطاقة الإبداعية لدى المبدع » ، بل يمتد خطوه أبعد . ويحاول اختبار المنهج على الإنتاج الأدبي نفسه ، مؤكداً أن التاج الإبداعي إن لم يكن أصدق المحكات في الكشف عن كفاءة المبدع فهو - على الأقل - يمثل خطوة على الطريق الصحيح في الكشف عن الخصائص الإبداعية في العمل . وهكذا ، يصبح الأساس النفسي للفعال « بطانة » قصيدة « شق زهران » .. بطانة تترك بصماتها على العمل ، وتتجلى في أبعاد معرفية ووجدانية وجمالية واجتماعية ، فتشير إلى القدرات العقلية والعمليات الذهنية ، كما تشير إلى سمات شخصية ، مثلاً تشير إلى قدرات تشكيلية وقيم جمالية متميزة ، ولا تفصل - في ذلك كله - عن مشاكل اجتماعية وجوانب اقتصادية . ويقدر ما تمضي الدراسة في الكشف عن كل هذه الأبعاد في حركة صلاح عبد الصبور في الانتقال بين عناصر قصيدته فإنها تلمس الصور الشعرية وتدرسها ، وتصف الأبعاد الاجتماعية والقيم التي يتبناها الشاعر ، وتكشف عن الدوافع الشخصية التي تحكم حركة القصيدة ، وتتابع التحويلات الداخلية لها ، لتقف الدراسة على صراع المبدع مع ما ينشأ في طريقه من عقبات .

وتأتي دراسة الدكتور محي الدين أحمد حسين عن « قيمة الإصلاح لدى المبدعين ومناقضاتها في سير بعض الأدباء » لتواصل تطبيق نفس المنهج على جانب آخر . وتؤكد الدراسة أن توجه المبدعين إلى الأشكال المعقدة التي توازي رغبتهم في إعادة النظام إن هو إلا تعبير عن صورة التكامل التي يسعى إليها المبدع . ومن هنا تغدو العملية الإبداعية نظاماً آخر ، يستند إلى أعمق مكونات الشخصية ، وهو القيم . ولكن التركيز يتم على « قيمة الإصلاح » ، باعتبارها القيمة التي تفسر للشعور الدائم بالاختلال ، على مستوى العلاقة بين الأنا والمبدعة والنحن . إن هذه القيمة تفسر رفض المبدع تحقيق التكامل مع الآخرين بالشكل المحدد سلفاً ، أو

الحل الذي يفرض عليه ، أو الذي يمثل فيه إلى غيره امتثالا بلغى حريته ، مثلاً تفسر سعيه إلى طرح صيغ جديدة تفرض أهدافه على الآخرين ، فتحقق التوازن من وجهة نظر «الأنا المبدعة» لا «الأنا المدعنة» . ولذلك تمثل عناصر قيمة الإصلاح في إحساس الأديب بتلك الرغبة الجامحة التي تضطرم داخله ، والتي تدفعه إلى تخليص البشرية ، والاحساس بحاجة العالم إلى النظام ، مثلاً تدفعه إلى خلق معنى لكل ما حوله ، وهذا يعني توتراً في إطار علاقته مع النحن ، والتزاماً دائماً يتجاوز الوضع الآلي لهذا الإطار . على أن هذه النتائج لا تتحقق عن طريق التأمل ، أو الاستبطان ، بل بالتجريب ، والتحقيق الإمبريقي . وهذا يعني تصميم مقياس لقيمة الإصلاح نفسها ، وعندئذ ندخل إلى عالم إحصائي يتطوى على «عينات» و«بطاريات» واختبار ، و«جداول» و«أرقام» ، نصل من خلالها إلى تأكيد قيمة الإصلاح باعتبارها قرينة دافع قوى لدى المبدع ، أعني دافعا يحته إلى خلق نظام مغاير ، نظام يمتزج فيه الاستقلال بالصدق ، والحلم بالممكن ، وتتقلب فيه الحرية على الضرورة .

ومن المؤكد أن الدراسات الثلاث السابقة لا تمثل كل مناهج الاتجاه النفسي في دراسة الأدب ، ولكنها كافية من حيث توضيحها لبعض الأبعاد ، ومن حيث إيجازها بأبعاد أخرى . وأهم من ذلك أنها تلمح إلى أهمية البعد الاجتماعي في العلاقة بين «الأنا» و«النحن» في العملية الإبداعية . وقد لا تركز هذه الدراسات على الجانب الاجتماعي بالقدر الذي يتطلبه بعضنا ، ولكن هذا التركيز ليس مجالها ، بل مجال اتجاه آخر هو الاتجاه الاجتماعي .

إذا كان الاتجاه النفسي يركز بالضرورة على العمل الأدبي من حيث صلته بمبدع فرد ، يقوم الاتجاه - بمناهجه المتعددة - بدراسة خصائصه الإبداعية ، والعمليات النفسية التي تتحكم فيه لحظة الإبداع . والتي تكشف في العمل المبدع ذاته ، فإن الاتجاه الاجتماعي ينحصر متحى مغايراً في التركيز ، بمعنى أنه يهتم بالعمل من حيث صلته بوضع اجتماعي ، أو مجموعة اجتماعية ، أو طبقة . ويقوم الاتجاه - بمناهجه المتعددة - بالكشف عن الصلة التي تربط بين العمل وشئ خارجه بالضرورة ، مثلاً يقوم بدراسة العمليات الاجتماعية التي تتحكم في لحظة الإبداع ذاتها ، والتي تكشف في العمل الأدبي ذاته ، بل يتجاوز ذلك لدراسة المستويات الاجتماعية لعمليات الإنتاج والنشر والتلقي والتدقيق والصلة بين الاتجاهين - على هذا النحو - صلة وثيقة ، فكلاهما ينطلق من داخل العمل إلى خارجه ، وكلاهما يعود إلى العمل محملاً برؤى تكشف عن طبيعة العمل ذاته . لكن الخلاف بينها يظل خلافاً في درجة التركيز على الفرد المبدع أو المجتمع المؤثر والمتأثر في آن واحد . ومن الطبيعي أن يكون كلا الاتجاهين أقدم الاتجاهات النقدية ، لأن كليهما يجيب عن سؤال أساسي متصل بالذات الكامنة وراء العمل الأدبي ، وما يتسم به من خصائص تربط بذات خالقه ، ومتوجهة إلى ذات خلقة متأثرة .

من هذه الزاوية يلتصق الدكتور صبرى حافظ دراسته عن العلاقة بين «الأدب والمجتمع» وهي «مدخل إلى علم الاجتماع الأدبي» بالحديث عن البعد التاريخي لهذه العلاقة ، فيردنا إلى أفلاطون وأرسطو ، بل إلى ما قبل ذلك ، حين يؤكد أن العلاقة بين الأدب والمجتمع علاقة قديمة قدم وعي الإنسان بأنه يبدع فناً . وينقلنا «المدخل» الذي يقدمه الدكتور صبرى حافظ إلى المستويات التاريخية لبحث هذه العلاقة ، فمن «فيكو» Vico بفكرته عن الإنساني بين أشكال التعبير الأدبي وطبيعة الواقع الاجتماعي إلى مدام دي شتال Mme de Stael بكتابتها عن «تناغم الأدب مع المؤسسات الاجتماعية» إلى هيوليت تين بثلاثية البيشة والجنس واللحظة التاريخية ، ومن كارل ماركس بمفهومه عن العلاقة الجدلية بين البنى الاجتماعية والاقتصادية التحتية والبنى الفكرية والإبداعية الفوقية ، إلى لوكاش Lackacs وتطويره لعلم الجمال الماركسي ، وتأسيسه لمفهوم النمط الإنساني الذي يتجسد فيه كل ما هو جوهري في لحظة التاريخية ، ومن لوكاش باجتهاداته في نظرية الانعكاس إلى مفهوم «التوليف» الذي يتوسط ما بين بنيتين ، وينهض معتمداً على العناصر المضادة ، على نحو ما يتبدى فيما يُعرف بمدرسة فرانكفورت ، ومن مدرسة فرانكفورت إلى الإنجازات المعاصرة عند جولدمان وبيير ماشري في فرنسا ، وريچوند وليامز وتيرى إيجلتون في إنجلترا ، وفردريك جيمسون في الولايات المتحدة . وتلك رحلة طويلة ، تبدأ من البسيط إلى المركب ، وتتجاوز الجدولس الأولية ، والأفكار الآلية ، لتصل إلى مفاهيم معقدة ، تفيد من النبوية ، وتتجاوزها في تأصيل نموذج معقد للعلاقة بين الأدب والمجتمع ، حتى نصل إلى المفهوم الأخير الذي يتصور الأدب باعتباره «مؤسسة اجتماعية» تجسد مجموعة من القيم المحددة ، تتطوى - بدورها - على درجة من التماسك واليقين الكيفي . وعند هذا الحد يتكشف «علم اجتماع الأدب» من منظور جديد ، وتفتح أمام النقد الأدبي آفاق أوسع ، وتصحح كثير من المفاهيم الخاطئة عن الطبيعة الاجتماعية للأدب ، وتؤكد الطبيعة الأدبية لعمل الناقد ، فتفتح السبيل إلى مراجعة المفاهيم التقليدية للانعكاس ، ذلك للمصطلح الذي شوهه بعض أنصاره تشويهاً لا يقل عن تشويه خصومه .

ولا شك أن «اجتماعية الأدب» - على هذا النحو - تثير إشكالية الانعكاس «فيأتي السؤال المهم عن الرمز المجد لهذه الإشكالية ، ويبدو مصطلح «المرآة» مصطلحاً مراوفاً ، يكشف ولا يكشف عن «اجتماعية الأدب» . وذلك هو المركز الأساسي الذي تدور حوله دراسة جيم بورييلي ، أستاذ الأدب بجامعة نانسي ، في فرنسا ، التي تكرم بكتابها خصيصاً هذا العدد من «فصول» . ويبدأ بورييلي بحثه بالإشارة إلى مجموعة من الاستعارات تؤكد العلاقة الثنائية بين الأدب والمجتمع . مثل «تمثيل» و«صورة» و«انعكاس» و«مرآة» ، لكنه يتوقف عند المرآة من حيث هي استعارة متعددة الأبعاد لأوجه العلاقة بين الطرفين . وما دما قد دخلنا في الأبعاد المتعددة للعلاقة فقد دخلنا في «رؤية العالم» والفرق بينها وبين «الأبديولوجيا» وتتجاوز بتعقيد الأبعاد المتعددة المفاهيم الساذجة للانعكاس إلى الأوجه المتصارعة لعالم العمل الأدبي . وتتوقف الدراسة وقفة متأنية عند «جان جيونو» الكاتب الفرنسي لتكشف عن الأبعاد المتعددة بين إنتاجه والواقع الاجتماعي الذي عاش فيه ، بحيث لا تمثل فاعلية أبديولوجية أعماله في خصوصية فكرة مشروع المجتمع الذي تدعو إليه الأعمال بقدر ما تمثل في النقد الذي توجهه إلى نظام الرأسمالية الصناعية . وبحيث تنكشف الأوجه المتعددة لهذه الأعمال ، فتقودنا - مرة أخرى - إلى إشكالية الانعكاس ، من حيث عجزه - كمفهوم - عن اختراق أعمال بعينها ، ومن حيث نجاحه في الحالات المباشرة في التصور . وهكذا يطرح السؤال :

وماذا عن الشعر ، والموسيقى ؟

وكيف يمكن أن يحدد الإطار الاجتماعي للأشكال الجمالية التي تتمتع بحرية نسبية ؟

وهل هناك صلة من نوع ما بين الأشكال الجمالية في «جوهرها» ولي تطورها ؟

لقد أكد بعض ممثل هذا الاتجاه ، في أشكاله المعاصرة ، عدم وجود علاقة تماثل بسيطة بين تغير الأبديولوجية وتغير الأدب ، مثلاً أكد أن الشكل الأدبي بنية مركبة ، دوماً ، من عناصر ثلاثة على الأقل : بمعنى أنه يتشكل جزئياً بواسطة التاريخ الأدبي (المستقل نسبياً) للأشكال ، ويتطور من أبنية أبديولوجية معينة تسود ، ويحسد وضعا معيناً من العلاقات بين المبدع والمطلق . وقد تساؤل عن الاستقلال النسبي ، أو تساؤل عن مستويات العلاقة بين هذه العناصر ، مثلاً تساؤل عن النموذج التصوري الذي يستهدي به الناقد الاجتماعي في دراستها . وكلها أسئلة مطروحة ، يسعى النقد الاجتماعي إلى الإجابة عنها من خلال ما يسمى بالتوجه صوب «علم النص الأدبي» . على أن هذا التوجه لا يعني إلغاء ما سبق أن أثير ، بل يعني تطويره ، وكما يقول بورييلي - بحق - في ختام دراسته فإننا نحتاج إلى دراسات متعددة وموضوعية ، نوصلنا إلى أقصى درجة من الفعالية في تعاملنا مع مختلف النصوص ، ولا ضمير في الاختيار والتجريب ، ظالمهم أن نتذكر أن أقصر الطرق للوقوع في الخطأ هو الاعتقاد بأننا (دائماً) على صواب .

إن الاختيار والتجريب يعني التوجه إلى الموضوعية ، والسعي وراء التطوير والتعميق سعي إلى اكتمال المفهوم ، وبالتالي اكتمال المنهج . ومن هذه الزاوية تبدو حيوية بعض إنجازات النقد الاجتماعي للأدب ، بل تبدو أهمية «البنوية التوليدية» . لقد أقاد النقد الاجتماعي - من خلالنا - من كل المنجزات المتاحة ، وحاول تطوير مفاهيم للاقترب من أحقق مستويات العمل الأدبي ، وتأمل خصائصه النوعية ، باعتباره بنية أدبية لها دلالتها الوظيفية ، وعلاقاتها التكوينية ، التي يمكن فهمها لها موضوعياً .

والحديث عن «البنوية التوليدية» Genetic Structuralism يعني الحديث عن لوسيان جولدمان Lucien Goldmann (١٩١٣ - ١٩٧٠) (وهو ناقد روماني الأصل ، فرنسي الجنسية ، احتل كثيراً من المراكز العلمية في فرنسا منها - كلية الدراسات العليا ، ومركز البحث الاجتماعي) وعن تطويره للأصول التي تقيها من جورج لوكاش ، وتعميقه لدراسة أبعاد العلاقة بين الأدب والمجتمع . والمداخل إلى فهم «البنوية التوليدية» - كما يرى الدكتور جابر عصفور بقراءاته في «لوسيان جولدمان» - هو مفهوم «رؤية العالم» ، باعتبارها بنية تتوسط ما بين الأساس الاجتماعي الطبقي الذي تصدر عنه ، وبين الأساق الأدبية والفنية والفكرية ، فهي «كلية متجانسة» تكمن وراء الخلق الثقافي وتحكمه ، مثلاً تتجلى فيه ، وتكشف بواسطته . والحديث عن العلاقة بين «رؤية العالم» و«عوامل الأعمال الأدبية» يعني حديثاً عن عمليات بنائية ، تتولد فيها أبنية أدبية (هي الأعمال الأدبية) عن أبنية فكرية ، هي رؤية - أوروؤى - العالم ، عند مجموعة اجتماعية أو طبقة . ومن هذه الزاوية تصبح «البنوية التوليدية» منهجاً في دراسة الأدب ، ومفهوماً عنه . أما منهجيتها فتتمثل في عملياتها الاجرائية التي تراوح بين تفسير العمل - أي فهم العلاقات بين

العناصر المكونة لبنيتها - وشرح العمل - أى فهم بنيتها باعتبارها وظيفة لبنية تشمل ، تقع خارج العمل وتتجلى فيه في نفس الوقت . وإذا كان التفسير فيها للعناصر الأدبية الخاصة في العمل الأدبي فإن الشرح فهم لوظيفة هذه العناصر الاجتماعية . وإذا كانت العمليات الإجرائية في المنهج - على هذا النحو - عمليات داخلية وخارجية معاً : فإنها عمليات تنطوي على مفهوم للعمل الأدبي من حيث هو بنية دالة . لا تتحدد ، أو تقوم : أو تحلل ، إلا على أساس من وظيفة تؤدي . وهكذا يفهم العمل الأدبي «جانباً دالة» لا يتحدد طابعها الجانبي إلا بما تنطوي عليه عناصرها الأدبية المكونة من تلاحم دال ، يقودنا إلى دلالة لا تنفصل عن تولد العمل . فتحدد قيمته مثلاً بتحدد منهج دراسته . ولا شك أن اكتمال فهم هذا المنهج لا يتم إلا بتقديم مثال لما قام به من تطبيق . وأهم من ذلك إدخال المنهج نفسه في حوار مع المناهج المخالفة له . حتى تتكامل القسيات الإيجابية والسلبية للمنهج . ولا شك أن تقديم ترجمة لواحد من أبحاث جولدمان نفسها يتيح للقارئ الدخول في منطقة حوار هذا المنهج مع نفسه . وحواره مع نقائمه ، بل يتيح للقارئ تكوين قراءاته الخاصة عن البيئية التوليدية . وعن الاتجاه الاجتماعي كله . ولذلك نجتم الاتجاه الاجتماعي بترجمة لما كتبه جولدمان عن «علم اجتماع الأدب» الوضع ومشكلات المنهج» . وهي دراسة نشرت عام ١٩٦٧ في المجلة العالمية للعلوم الاجتماعية . ونصدر عن اليونسكو بأكثر من لغة حية .

ولكن ماذا عن أسلوب العمل الأدبي ؟

إن الاتجاه الاجتماعي - شأنه شأن الاتجاه النفسى - قد يقع في التركيز على محتوى الأعمال . وقد لا يتعمق دراسة العلاقات اللغوية المكونة للعمل الأدبي .

وقد ازدهرت «الأسلوبية» أساساً بدعوى تحليل النقد الأدبي من فوضى الانطباعات : ومن التعامل مع الأعمال الأدبية باعتبارها وثائق لشيء يقع خارجها . وبفقد ما أفادت الأسلوبية من علم اللغة انضباطاً ودقة وصرامة . حاولت التحام العلاقات اللغوية للعمل الأدبي . مثلاً حاولت أن تطرح بديلاً للنقد الأدبي بمعناه التقليدي ؟ فهل نجحت في ذلك ؟ هذا ما نحاول التطور الخاص بالأسلوبية الإجابة عنه

وبداً هذا التطور بدراسة الدكتور عبده الراجحي عن «علم اللغة والنقد الأدبي» وتناقش الدراسة القضية من زاوية العلاقة بين علم اللغة والنقد الأدبي . وكما يقول صاحب الدراسة فإن هذه العلاقة مرت بتحولات : فقد كانت تقوم على نوع من الاتصال الواضح في التراث (شرح النصوص ، والتعليق عليها ، وتحديد المستوى العالى للأداء اللغوى) . ولكن هذه العلاقة عانت من انفصال آخر نشأ عن تحول علم اللغة إلى علم وصلي جامد لا يلتفت إلى طرائق الأداء الفردي . ولكن العلاقة تغيرت مع تحول المنحى عند التوليديين ، واكتشاف مفهومى الأداء والكفاءة عند تشومسكى وتطورهما عند أتباعه وهما مفهومان يرتبطان بالجانب الخلاق للغة . وإذا باللغويين الذين سعوا إلى الابتعاد عن ميدان النقد الأدبي يعودون إليه . فيعودون إلى استخدام الأدوات اللغوية في التعامل مع العمل الأدبي فيما يعرف بعلم الأسلوب .

وينهض تبرير هذا العلم على أساس أن النقد الأدبي قرين دراسة تقييمية ترتبط بالانطباعات الذاتية ، فلا يؤسس بذلك أحكاماً موضوعية . وعلى العكس من ذلك علم الأسلوب الذى يحاول تجاوز الانطبائية ، وتأسيس نظر موضوعى إلى العمل الأدبي .

وإذا كان علم اللغة يدرس اللغة العامة فإن علم الأسلوب يدرس الجوانب الخاصة في اللغة ، والتنوعات الفردية ، باعتبارها انحرافاً عن هذا النمط ، فهو وصف للانحراف اللغوى على المستوى الأدبي ، وتقييم له ، وكشف عن «الطاقات» التعبيرية «الكامنة» في اللغة .

وتتعمق الدراسة فهم اتجاهات علم الأسلوب ، تستغل من مستويات عامة تشكل ما يسمى علم الأسلوب العام ، إلى الاتجاهات الأكثر خصوصية للدراسة ، الطاقات ، التعبيرية والتنوعات «الفردية» على مستويات أكثر تحديداً ، ثم تتجاوز الدراسة هذا المستوى إلى محاولة التمييز بين التوجه النفسى والتوجه الوطنى ، والتوجه الإحصائى في التحليل الأسلوبى .

وبقدر ما تكشف الدراسة أبعاد كل هذه الجوانب فإنها تختتم بملاحظات مهمة لأبد من وضعها في الاعتبار قبل الشروع في أى دراسة أسلوبية .

وتعبر هذه ملاحظات في دراسة الدكتور محمود عباد عن «الأسلوبية الحديثة» وهي دراسة صرح على نفسها «أنه لا بد من إحياء علم الإشكال لدى شريحة من الأسلوب Stylistics» «فيما يسميه الدكتور عبده ألوجحي» «الأسلوبية» «فيما يسميه الدكتور محمود عباد» «منافاً للدكتور عبد السلام المنصفي» صاحب كتاب «الأسلوبية الحديثة» (بوس ١٩٧٧) «وإذا بحث الدكتور عباد بمحاولة تعريف «الأسلوبية» «تم تجاوزها محاولاً تحديد ماهية التعبير» «وسوف بدلاً من ذلك الأسلوبية في ثلاثة مناهج أساسية» «نظر أولاً إلى الأسلوب باعتباره الحرفا عن اللغة عبرية» «وبصرف ثانياً إلى الأسلوب باعتباره نوعاً من تكرار الأنماط وتوافق الظواهر» «وسوف ثالثاً إلى الأسلوب باعتباره وسيلة من وسائل سبلان لصناعة النكتة في اللغة» «ومن ثم محاولة وضع قواعد لإمكانيات هذه الأنماط» «ثم توقف الدراسة عند حوزة مفهوم في «الأسلوبية» «فتم من حيث كل مهمة تقع كلها من معضلة تطبق علم اللغة المعنى على النص الأدبي الخاص» «فوجه محدودية الدراسة معبره في مقدر شمول الدراسة المقيدة» «وبراحة التركيز على الحملة في الأسلوبية مقابل التركيز على كنهه في لغة الأدبي» «وبراحة أخرى مشكلة القيمة التي محل حلا حاسم في الأسلوبية» «وبقدر ما يؤكد هذا كله استحالة قضاء الأسلوبية على نقد أدبي فبه يؤكد قدرتها على أن تكون مقيدة له» «ومضرة لمستويات التحليل فيه» «وإذن في النقد بعض ما في الأسلوبية وريادة في الأسلوبية بعض ما في النقد الأدبي»

لكن وجهة النظر متعددة هذه تحتاج إلى وجهة نظر أخرى مفصلة» «ذلك لأن محتاج إلى دفاع الأسلوبية عن نفسها» «مثلاً محتاج إلى أن نسمع صوتاً متعاطفاً معها» «ومن هنا يفرض الباق بحث «الأسلوبية» علم وتاريخ» «وهو بحث ترجمه الدكتور سليمان العطار عن الألمانية» «وحاور التعريف بأهم أفكار كانه وهو فيتور مارييل دي آجير» «وأهمية البحث ترتبط بتاريخيته وتعدده» «مثلاً نذكر في المعومات الوصفية التي يقدمها عن المناهج والانجازات» «ابتداء من شارل بيل تلمند دو سوسير» «ومرور بكارل فوسلر وليوشينتر (نظريته عن دائرة العربة) وشارل بروو وتلامذة فيرث» «وبصاف إلى ذلك كله» «منه ينته بحث من صبه عن بهام مدرسة الألمانية في الأسلوبية» «وما سمع به الأسلوبية الكثر دعامسو ألبو وتلامذته في الكشف عن الأبعاد متعددة واستنويات المتشعبة للأسلوب»

وإذا كانت الدراسات السابقة كلها كثر الأسلوبية» «نقوم على العرض الوافي» «أو التاريخ المقدم» «أو الموقف الناقد»

في دراسة عبد السلام المسدي تقدم تطبيقاً لأصول الأسلوبية على النص الأدبي» «تصاهرت فيه المعرفة اللغوية والحدس النقدي وتتحرك هذه الدراسة حول محاور ثلاثة نخب» «يتصل أولاً ببعده القيمة الذي يرسحه النقد الأدبي» «ويتصل ثانياً ببعده التحصيل المعنى في الأسلوبية» «ويتصل ثالثاً ببعده الشرح الذي يتجاوز الفهم والتفسير» «ليصل ما بين بنية النص في ذاته وبنية خارجه عنها» «هي العالم المنفصل» «الذي يتجلى في النص» «ويقع خارجه في الوقت نفسه» «وهكذا يصبحنا عبد السلام المسدي في معامرة من معامرات لقراءة الأسلوبية» «مع الثاني» «لبنافس المستويات للتداخلة والمتجاورة والمفصلة التي تتصل ما بين «المفرد الشعري» «والمعبر» «بسمي» «عند الثاني» «وهي قراءة تمثل استمراراً معقلاً لما قام به صاحبها من درس أسلوب (في كتابه هي «الأسلوبية والأسلوب» «وتحليل شعر المتنبي» «و«أبام» «طه حسين» «أساليب الشرط في القرآن» «وغيرها من الأعمال» «حول أن يطرح فيه بدلاً «ألسيا» «أو «لعبا» «في نقد الأدب» «ومطبخ المسدي» «في قراءة الثاني» «هو لوصول في قراءة تسير أغوار النص» «دون أن تتعامل معه باعتباره بنية متعلقة» «أو دالاً دون مدلول» «ومن هنا لا تنحصر القراءة في النص وحده» «بل تمتد منه نقطة للبدء» «تسجل بالأحد من خارجه» «ولكنها تعود إلى النص» «لتؤسس التواضع بين القول الإنشائي والإحصاء على في علاقة وثيقة» «فتؤكد ما تطوى عليه الصياغة المعنوية عند الثاني من حاصيتين أساسيتين هما «الفرق» «والصراع» «وإذا كان الفرق حالة ازدواج في الكيان المنفصل» «فأما حالة تحول عبر الحساسية الفنية للثاني إلى معنى أدبي أدبي أدبي» «فقد يقوم على التوتر بين «الأنا» «والخفية» «على المستوى الإنساني» «كما يقوم على التوتر بين «الأنا» «والشعري» «وهو لفظ» «يتعدى عن المستوى الوجداني» «أما الصراع فهو مرتبط» «في ديوان «أعالي الحياة» «بالتضاد الاجتماعي والتاريخي التي عاشها الثاني» «وهو كذلك يطوى على ثنائية زمنية» «تتمثل في صدام وعي الشاعر مع القوى العاتلة والاستعلاء» «ثم تحوله إلى الصدام مع القوى المعنوية (لنصف) في مرحلة لاحقة»

ولا شك أن ما قام به الدكتور عبد السلام المسدي من قراءة بقودنا إلى محرم «البيوية» «حيث التركيز على العمل الأدبي باعتباره بنية ذات مستويات متعددة وعناصر مكونة مندرجة في علاقات داخل نظام قابل للوصف

والتحليل ولكن الفارق بين المسدي والبيوية هو انطلاقه من المستويات الداخلية لبيئة الشعر عند الثاني إلى مستويات أخرى خارجية تقع على مستوى حياة الشاعر الخاصة والعامة» «ولكن هذا كله بطرح السؤال المهم وما البيوية نفسها؟ والمحور الرابع والأخير من محاور العدد ليس سوى إجابة عن هذا السؤال

ومن الطبيعي أن تبدأ أبحاث هذا المظهر الأخير مداه تاريخية نوعاً ما ، وإذا كانت السبوة ترجع إلى نظرية فوسوسير في علم اللغة فإنها ترجع - في جانبها - إلى جهود الشكليين الروس الذين بدأوا مع بداية القرن واستمرت جهودهم حتى ثلاثينيات منه ومن هنا يعالج الدكتور محمد فتوح أحمد - في معاله «الشكلية» - ماذا يبقى منها ؟ - لإعجاز النقدي لفهم الشكليين الروس ومن الطبيعي أن يؤكد صلة الحركة بالمناخ الأدبي السائد منذ مطلع القرن ، والذي لم يمتلئ من تأثير لوديريم الأول على الرعم من محاولة التردد عليه وهي آثار باقية في الساحة النقدية على الرغم من غياب نمط الحركة رسمياً في وسط العقد الرابع من هذا القرن . ولقد تجلت مداخلات الحركة في نشاط مدرسة الصوتيات التحريية ، وفي «جاعة دراسة اللغة الشعرية» Opoyaz في مدينة موسكو . ومن أهم إنجازات هذه المرحلة - في الشكلية - تحليل الإيقاع الشعري عتويه الصوتي والتركيبي ، وما ترتب على ذلك من ربط للزم الشعري بالزم الداني للمشد ، والاهتمام بمناصر الإيقاع ، وانظر إلى الدرجات الصوتية للتونين والحديد في ذلك هو مظهر الشكليين إلى الإيقاع وتأكيدهم اليت باعتباره الوحدة الأساسية لتحليل ، أي الوحدة التي تنظم في علاقات تعجيله تتحد على أساس من علاقاتها بالقصيدة . مما دفع إلى دراسة التونين وطرائق الإنشاد وعلاقات التونين بين هذه المستويات وورن اليت بحث بصح الإيقاع - شأنه شأن اللغة الشعرية - عنفاً منظماً يرتكز في حق اللغة اليومية . ثم يطن البحث بعد ذلك إلى العقدين الثاني والثالث من هذا القرن ليرر جهد ياكوبس وفيوكوف ، واستحاج هذا الجهد مع التركيز على هبة الشكل الأدبي ، والإغلاخ على أدبية الأدب ، حيث يصبح الأدب طريقة للتأليف بين مستويات متعددة . ولا شك أن هذا الفهم للشكل الأدبي كان مقدمة انطلقت منها مدرسة براخ وطورتها نظوياً لا يخلو من أصالة . ويقدر ما تكشف دراسة الدكتور فتوح عن أهم مغولات الشكليين فإنها تكشف عن حوارهم مع حصومهم ، مثلما تكشف عن تأثيرهم فيس نلامهم من التجربات ، وخصوصاً مدرسة النقد الجديد New Criticism school في أوروبا وأمريكا . وليس من الصعب إيجاد صلة قرابة بين الشكليين ونظرية إلبوت عن موضوعية الخلق المعنى ، بل إن هذا الراعد الأخير - إلبوت ودعاة النقد الجديد - هو أبرز المسارات التي اتخذتها فكرة استقلال الألية الأدبية إلى تقدينا العربي الحديث . وتحتم الدراسة بمحاولة لتأصيل جهد الشكليين ، مؤكدة أبعادها الإيجابية والسلبية في نفس الوقت ، فتصمنا هذه الأبعاد في مواجهة السبوة

وبأني بحث الدكتور بيلة إبراهيم في البائية من أين وإلى أين ؟ لا امتداداً طبعياً للدراسة السابقة

والسائلة - مما تؤثر كاتبة البحث - مبح تحاول الدراسات المختلفة في العلوم الطبيعية والأنثروبولوجية والنوعية والأدبية والعلمية أن تطبق في إصرار ، ولكن لفهم هذا المبح لابد من فهم البناء باعتباره نظاماً مائلاً في علاقات العناصر ، يؤدي فهمه إلى الكشف عن وحدة العمل الكلية . ويتكشف هذا النظام من خلال نموذج يقدمه الباحث ، أشبه ما يكون بالنموذج الهندسي أو الرياضي ، بحيث يستوعب النموذج الوحدات أو العناصر التي يتكون منها العمل على نحو يبرر علاقة بعضها ببعض

وإذا كان هذا كله يعنى أن البناء هو موضوع المثل أو المدارس لظاهرة ما أو لعمل ما ، فإن البائية لا تبحث عن المحتوى أو الشكل ، أو عن المحتوى في إطار الشكل ، بل تبحث عن الحقيقة التي تخفى وراء الظاهر من خلال العمل نفسه ، وليس من خلال أي شيء خارج عنه . ولكن البناء نظام معابر للمركز وللمركزية . وكأن البائية - من هذا المنظور - تبحث عن بناء ليس له مركز ، أو عن نظام أشبه بأنظمة اللعب الذي تحكمه قواعد محددة . وإذا كانت فكرة عدم مركزية بناء تؤكد نشأة البائية ، ومن ثم النظر إليها باعتبارها حاصية للكيفية التي يتركها العقل البشري العالم ، فإنها تصبح أساساً لدراسات الأنثروبولوجية وعلم اللغة . ومن الأدق أن نقول إن اكتشاف مفهوم البية في علم اللغة هو الذي قاد إلى تحويل مناهج الدراسات الأنثروبولوجية والأدبية ، والتاريخية ، وتوجيهها إلى الكشف عن العناصر الأساسية لأنظمة ثابتة ، تؤكد وحدة العقل البشري ، ووحدة المقدرة الأدبية ، ووحدة الأجرومية للنظمة لأشقة التاريخ والأدب والفن .

وبعد أن يوضح البحث أصول البائية ، يتوقف عند بعض الأنظمة التي كشفها شخاوس على مستوى المقابلة بين خصومه والطبيعة (المعلوم - المجهول) ثم يتقل الحديث إلى جهد رولان بارت في الكشف عن الأنظمة التي تكمن وراء الأرباء ووراء الأعين الأدبية . ثم يطرح البحث بعض حوارات الحوار الداخلي ما بين نمط البائية ، وما بينهم وبين غيرهم ، مؤكداً - أي البحث - نظرة لوسيان جولدمان إلى البناء الوظيفي أو الوظيفة في البناء ، إذ يمثل لوسيان جولدمان البائية المتطورة التي تتلخص في فهم لألية الدالية مجموعة من الأعمال ، وربطها بالبناء الكلي الذي تولدت عنه . ويقدر ما يؤكد البحث أن البائية في حركتها المتطورة ، حريصة على ربط العمل الأدبي بحركة التطور في الحياة ، فإنه يأخذ على بعض البائيين أنهم يصورون نماذجهم في أشكال رياضية بحيث يبدو العمل الأدبي شكلاً بلا روح .

بعد هذا كله تأتي محاولة تطبيقية تنسج المنظور السبوي وتحاول إحارة في رواية الشخا لحجب محفوظ ، وذلك انطلاقاً من فرضية مؤداها أن هذه الرواية نوع من القصص الذي يستعين بالمولولوج وتستعمل العلاقات المركة التي تصل ما بين قصص -

مؤلف/سارد - راو/قارئ - متلق وتقوم محاولة التطبيق على الحث عن الشكل الجمالي (التصميمي - الرمزي) والشكل الأدبي (التعبيري) بما يعنى الحث عن مستويات للعمل ، مستوى الحكوة أو الحكاية (باعتباره سقا من لأحداث والشخصيات) ومستوى لسباق أو الحديث (باعتباره وسيلة اتصال بين القاص والقارئ ، ودمج القارئ في عالم القاص) لذلك يبدأ الحث بتدقيق «الحكاية» في الشواذ تلخيصا يعين على تحديد المضمون ، وإحضار النتائج الرمي للرواية نظام مطلق وهو نظام دو طابع عام يعمو حسب جدلية عامة

ولاشك أن مثل هذه المحاولة تثير كثيراً من الأسئلة ، ولكن صاحبها تؤكد أن محاولتها لا تقدم اقراءة النهائية ، لأنها تؤمن ، مع رولان بارت ، بأن العمل الأدبي لا يبقى لأنه يحرص معنى واحداً على شر عطفين ، بل لأنه يقترح معاني مختلفة عن شخص واحد ولكن ما يقوله بارت تثير مشكلات أخرى تتصل بالقيمة والتفسير والحد التاريخي للنص ، وكلها مشكلات نستدعي تكوين موقف من «البناية» أو «السيوية» ، وهي اجتهادات لترجمة مصطلح واحد

• Structuralism

هذا كله يأخذ بحث الدكتور شكري عياد عنواناً محدداً وهو «موقف من السيوية» ، ينطلق من التقويم «صادر عن موقف محدد ولكن الموقف هنا ليس موقف المعارض المهاد أو الراص سلفاً ، وإنما موقف الذي يحاول أن يختار لسلامة النظرية ما يقدمه منهج السيوية ، فيكشف عما فيه ، وما تنطوي عليه مسلماته من تخاسك أو نهايت . وتحديد مثل هذا الموقف ينطوي على نقد سيوية من داخلها ومن خارجها في آن واحد ، وذلك من منظور يلصق التناقض والحدل بين العناصر . وبعد أن يحدد شكري عياد مصادر الأساسية التي يعتمد عليها في تمثيل السيوية ، يؤكد أن الكلمة نفسها - أي البنية - ليست جديدة على النقد الأدبي ، فالحديث عن البنية - أو البناء - بصاحب كل حركة نقدية ، تعنى بالتحليل المعنى للنصوص الأدبية ، وتحالف الاتجاه الذي ظل سائداً حتى أوائل هذا القرن نحو التفسير التاريخي ، بمعانيه التقليدية المائدة في جامعاتنا . والشبه واضح - من هذه الزاوية - بين «النقد الجديد» في أمريكا في الأربعينيات والخمسينيات ، والنقد البنوي الذي اطلق من فرنسا في الستينيات .

ولكن الفارق بين النقيدين يرجع إلى أن الاتجاه السيوي اتجاه عقلاي يتم بالأفكار قبل اهتمامه بانواع الموضوعة . على خلاف الاتجاه الآخر التجريبي الوطبي الذي يعتمد على الملاحظة المباشرة للعلاقات المتبادلة بين أحيان الموجودات

أما أسس السيوية على نحو ما يحددها موقف شكري عياد ، فإنها أن موضوع الأدب هو الأدب ذاته ، من ثم يتحول الأدب مثلاً لتحول عملية القراءة ، فيصبح الكل مجموعة من الملاحظات يحاور النص فيها ذاته .

وإذا كان هذا الأساس لا يتصل من أسس أخرى ، فإنه يقودنا إلى خارج السيوية ، ومن ثم يرتبطها بوجهه لحدائق الأدبية والمعية من ناحية وتغير النظرة المعرفية والأنطولوجية إلى العالم من ناحية أخرى .

وهكذا يصل إلى مفهوم «الأدب - الفعل» ذلك المفهوم الذي يسمى إلى تحرير الكتابة من كل الموضعات والعودة إلى لغة بريئة ، هي بمثابة اللحظة الأولى للحلق وهو مفهوم يشع عن نزعة اشتراكية أساسية طوبوية تؤكد ما اشتهر عن السيوية من أنها معدية للتاريخ ، وما اشتهر من أنها ترفض اعتبار الإنسان محور الكون ، وصانع القيم

وإذا كانت السيوية لا تعدو أن تكون رد فعل للمناهج الفلسفية السائدة فإن لها حدوداً في هذه المذهب ، كما أن للنقد السيوي حدوده في النقد السابق . لكن التماسك الداخلي يكشف عن حقل يثير مجموعة من المشكلات وأول مشكلة تتصل بواقع السيوية نفسها ، عندما ينظر إليها على أنها انطلقت من لحظة تاريخية معينة ، ساد فيها الشعور بالفرق ، والصياح والعدم والهدف ، وكما تم تحييد هذه اللحظة ابتداءً فإنها جُثمت نقداً . ومن هنا تأتي أهمية بارت الذي قدم تديراً شاملاً ومعقولاً للأدب «البريالي» وأدب الميث ، وأدب اللا رواية والاتجاهات الطليعية .

ولكن إذا تنقلنا من حجاب التبرير النقدي ، أو النجلى النقدي ، للحظة تاريخية ، فلا بد أن نواجه مشكلة استقلال العمل الأدبي ، على مستوى المعنى من حيث علاقته بالقارئ ، هوامحه مشكلة القيمة .

وإذا تخاورنا مشكلة القيمة واجهتنا مشكلة أخرى تتصل بوظيفة الشكل الأدبي نفسها وهي مشكلة تعصى إلى إشكال يقع على مستوى العلاقة بين علم الأدب وناريخ الأدب ، فإذا تخاورنا هذا الإشكال واجهنا إشكالا آخر على مستوى التعارض بين السيوية من ناحية وعلم الأدب من ناحية ، وقد يحل هذا التعارض على مستويات السيميوطيقا والسيميوولوج ، لكن مشاكل أخرى تبصر لتتطلب حلاً ، ولتؤكد أن التناقض الأساسي في السيوية هو التناقض الأساسي في هذه الحصة نفسها ، حيث يواجه

السمي للاستمر لتحويل كل عمل من أعمال الإنسان إلى نظام آلي يقوم به الكمبيوتر ، وفي نفس الوقت يواجه اسباب كل الصوب نتي كانت إلى عهد قريب تصطب سلوك الإنسان نفسه .

ولكن المشاكل التي يثيرها موقف شكري عياد لا تسهي ولعلها تثير مجموعة من الأسئلة تظل مطروحة على القارئ ، وهو يطبع القسم الثالث من المحلة عن الواقع الأدبي . بل نتناول هذا القسم مع محاور العدد فيشر أسئلة جديدة ، عن إمكانيات تطبيق السبوة على مصر دوالي هو «موسم المحبرة إلى الشمال» للروائي السوداني الطيب صالح ، وهو بحث التحرة النقدية للعدد ، وتقديمها الدكتور سيزا قاسم وترداد الأسئلة عندما يوضحه القارئ الحوار النقدي في عرض عبد الحميد حواس لكتاب محمد رشيد ثابت عن «البيئة القصصية» في حديث عيسى بن هشام ، وهو محاولة لتطبيق سبوة جولدمان على لأدب العربي المعاصر ، وعدم بواجه القارئ أيضا عرض شكري ماضي وحسن النقادين (أوها لسان - وثانيها أمريكي) لتطبيق الألسية على النقد العربي الحديث والتقديم

وأخيرا يأتي عرض ماهر شفيق فريد لواء من أهم الكتب التي تعرض السبوة وهو كتاب جونان كولر ومن تتوقف الأسئلة ، إذ تثيرها مرة أخرى المتابعات الأدبية ، حيث يواجه القارئ محاولات تطبيقية على أعمال أدبية مصرية ، تتوسع شوع مداحل المحاولات نفسها . ويتقبل القارئ مع سامي عشة في تحليله لأبعاد ، راحة والتعب ، لا دور الحزب وسيد السباح في تحبسه مجموعات عبد الفتاح رزق القصصية ومع عطية في انطباعاته عن «مصاص بلا عاطفة» وفي كل مرة يلوح نقارئ نوعا في المسج ، فيصرح على منه أسئلة أكثر نقوده إلى شبكة العلاقات المبهجة المعقدة لنقد المعاصر نفسه ويوضحه نقارئ نوعا آخر في يدور في أهم الدوريات النقدية الفرنسية والانجليزية ولعل في إثارة كل هذه الأسئلة والمشاكل ما يدفع إلى إعادة التفكير في واقعنا الأدبي والنقدي لتطوير هذا الواقع من ناحية ، وتأصيله من ناحية أخرى

التحرير

اقرأ في العدد القادم - إبريل ١٩٨١

- | | |
|------------------------------------|----------------------------|
| • السيمبوطيقا | د. لمية رشيد |
| • مفاهيم وأبعاد | د. سامية أسعد |
| • سيمبولوجيا للمسرح | روبرت ماحيولا |
| • التناول الظاهري للأدب | ترجمة د. عبد الفتاح الديدي |
| • الهرمنيوطيقا | مهر حامد ورق |
| • معضلة تفسير النص | د. سمير سرعان |
| • التفسير الأسطوري في النقد الأدبي | د. أحمد كمال زكي |
| • التفسير الأسطوري للشعر القديم | د. إبراهيم عبد الرحمن محمد |
| • التفسير الأسطوري للشعر الحاملي | د. رمسيس عوض |
| • جورج ارويل الناقد الانطاعى | د. انجيل بطرس |
| • جورج إليوت بين النقاد | د. فخرى قسطندي |
| • الانحاء الأخلاقي في النقد | |

فصول

مجلة النقد الأدبي

مناهج النقد الأدبي بين المعيارية والوصفية

الدكتور عز الدين اسماعيل

يبدو أن أفلاطون وأرسطو لم يكونا مجرد رجلين دخلتا نفسيهما بالتفكير في الإنسان والمجتمع والطبيعة وما وراء الطبيعة ، بل كانا - فيما يلوح - نجساً لبنة مستقرة في قاع التفكير الإنساني بصفة عامة ، تقوم على ثنائية شبيهة بتلك الثنائية التقليدية القائمة بين الروح والمادة ، حيث يجتمع الطرفان المتضادان ويتلازمان ويصوبان في وحدة مكتملة ، هل نحو ما يشير إليه وجهها العملة الواحدة . لقد عاش هذان الرجلان - أم - بالأحرى - عاش فكرهما في ضمير البشرية على مر الزمن ، سواء أكان ذلك بصورة مبطنة ومباشرة أو بطريقة خفية متحوّرة . وكما تم ظهورهما في واقع الفكر البشري للمرة الأولى بطريقة تبادلية ، حيث ظهر أحدهما في إثر الآخر منسلخاً عنه ، فكذلك كان ظهورهما على مدى التاريخ ، يفرض هنا نفسه مرة . ويفرض ذلك وحده مرة ، ولكن أحدهما لا ينفق نهائياً في كل مرة ، بل يظل كل منهما في حالة حضوره دالاً ، بطريقة معكوسة ، على حضور الآخر . وقصة هذين الرجلين هي نفسها قصة تخطي عامين في التفكير الإنساني ، هما القبط الثاني والنقط الثالوثي ، أو قصة مهجين عامين في التفكير ، هما المسح الاستدلالي ، الذي يقوم على المصادر والقصايا المركبة التي يصعب البرهنة عليها ولكن يطلب من الآخرين التسليم بها ، والمسح الاستقرائي الذي يدرس الظواهر في تبعاتها ، ويستقصيها . ويصل إلى صياغة القوانين التي تحكمها عن طريق الملاحظة ، والفرض ، فامتحان الفرض عن طريق التجربة

وإذا كان هذان المهجان قد تنازعا الفكر الإنساني بعامة فقد تنازعا الفكر النقدي خاصة ، فليس هناك فكر نقدي لا يقول - صراحة أو ضمناً - إن واحد منهما . وكما أن الفكر الاستدلالي كانت له السيطرة في العصور القديمة فكذلك كان مسح الاستدلال هو الغالب في مجال الفكر النقدي ، على الرغم من محاولات استثنائية لظهور المسح الاستقرائي . وحتى ما يجرى إلى أرسطو من صياغة جديدة لنظرية الشعر لم يكن في حقيقته إلا تعديلاً - لا نقياً - لنظرية أفلاطون ؟ فقد أكد فكرة «الشاعكة» حين ظن أنه يعدل منها . وساق فكرة «التطهير» المشهورة لكي تكون تبريراً أخلاقياً للشعر . بقى أمام رفض أفلاطون الأخلاق له من حيث إنه مثير للمراطف ومنه للفراتر

هم . وربما كانت الصيغة التي انتهى إليها هوراس هي أكمل صيغة
انتهى إليها النقد القديم للجمع بين القيمة الأخلاقية (الفضيلة) والقيمة
الجمالية ، حين قرر أن امتزاج النافع والممتع في العمل الأدبي من شأنه أن
ينال رضا الجميع : من حيث إنه يفيدهم ويسليهم في وقت واحد .

وهكذا نتضح أن المفهوم الأخلاقي قد يضيق حتى يقتصر على انطباع
السلوكية ، وقد يتسع حتى يتداخل في نظرية المعرفة على المستوى البشري
لا المستوى الميتافيزيقي . وسوف يتأرجح الحكم النقدي الأخلاقي عن مر
الزمن بين هذين المستويين ، اللذين يمثلان في موقف أرسطوفانيس
وأفلاطون من الشعر .

أما في النقد العربي القديم فإن الميل إلى التخلل عن المعيار الأخلاقي
(المخرجاني في «الوساطة» أوضح مثال على هذا) إنما كان في حقيقته
تخللاً عنه على المستوى السلوكي بصفة أساسية ، وإن كان هناك من أحد
في الاعتبار هذا المستوى - كابن حزم الأندلسي مثلاً - ومع ذلك فإن
عناية النقد العربي القديم بالقيم الجمالية إنما تنول - في تحليلها الأخير - إلى
فكرة الأعراف والتقاليد . حيث اتخذت الأعراف والتقاليد القبية معايير
للحكم الجمالي .

ولما في النقد العربي لقد وقف نقاد القرون الوسطى مهمهم على
التفسير الأخلاقي والباطني ، وارتكز نقد عصر النهضة ، وبخاصة في
إنجلترا ، على إيجاد التبرير الخلق للأدب الجمالي . ولم يصبح التفرغ
الجمالي للمظم للأعمال الأدبية غاية رئيسية للنقد إلا بعد عصر النهضة ، فقد
أوائل القرن السابع عشر أخذ النقد في إنجلترا يتحول التعلق بالتفوق
وجرى عليه طوال ثلاثة قرون ، مثلاً كانت الحان في أوروبا بعد النهضة ،
وفي أمريكا حوالي عهد الثورة ، بعد فترة من الإحجام الطبيعي^(١) ، وفي
هذه العصور الحديثة تتقدم المعايير الجمالية حيناً والمعايير الأخلاقية حيناً ،
وفقاً للظروف التاريخية والبيئات المختلفة والإيديولوجيات السائدة

إن ناقدًا مثل هانز أرنولد يقيم معياره على أساس من فكرة مثل
الأعلى الشعري ، فيقول :

«إن أجدي عون يمكن أن تقدمه في سبيل اكتشاف الشعر الذي ينتمي
إلى طبقة ما هو جيد حقاً ، والذي يستطيع أن يفيدنا من أجل أعظم
فائدة ، هو أن نحفظ في ذاكرتنا بأبيات وتعايير للأفئدة الأعظم ، ثم
نطبقها كمقياس لغيرها من الشعر . وهذا لا يعني طبعاً أن نتطلب من هذا
الشعر الآخر أن يشابهها ، فربما يكون مختلفاً جداً ، ولكن القليل من
التنسيق يجعلنا نجد في هذه المفادج ، بعد أن نقرأها جيداً في عقولنا ،
مقياساً معصوماً من الخطأ لاكتشاف الروح الشعرية الرفيعة أو عدم
وجودها ، وللمعرفة مداها في جميع الشعر الذي نقيسه بهذه المفادج»^(٢)
ثم يعرض أرنولد لفسوق أمثلة في البيت أو البيت من كبار الشعراء
المشهورين على مدى التاريخ ، ثم يعقب عليها بقوله : «إن هذه الأبيات
القليلة ، لو تولفت القطة واستطاعت أن نستعملها ، كافية في حد ذاتها
كي نجعل أحكامنا على الشعر واضحة سليمة ، ونقلدنا من التقدير
المطلوب ، ونعودنا إلى التقدير الحقيقي»^(٣)

وعلى نفس المستوى من المهجين الاستدلالي والاستقرائي في حدود
تفكير النقدي تمثل الثنائية التي يحملها هذا المقال في عنوانه ، وهي
المعيارية والوصفية . وهي موازية تماماً للثنائية أخرى ندو لنا ماثلة في
عمل الناقد الأدبي وعمل الباحث في نظرية الأدب . فالعمل النقدي
إذن عمل معياري استدلال ، أما البحث في نظرية الأدب فعمل وصفي
استقرائي . العمل النقدي يحتاج إلى المعايير التي يستند إليها في سبيل
الوصول إلى غايته ، وهي إصدار الحكم على العمل الأدبي . أما
البحث في نظرية الأدب فإنه يستخدم ما يلزمه من أدوات الوصف
من أجل تحقيق غايته ، وهي صياغة القوانين العامة التي تحكم
الظاهرة الأدبية . على أن عمل الناقد المعيارية وعمل الباحث في نظرية
الأدب وإن احتلما إيمانياً ومنهجياً مازالاً يتسميان إلى ما يمكن أن
نصطلح على تسميته بالنشاط النقدي .

والنشاط النقدي القديم في معظمه هو نقد معياري . وإذا كان قد
تخللته حالات قليلة من العمل الوصفي فإنها لم تعد أن تكون نشاطاً جزئياً
لا يكاد يفصل إلى نظرية متكاملة .

والنقد المعيارية - بدهة - هو النقد الذي يصدر فيه الناقد عن
مجموعة من المعايير التي يستند إليها ما ينشئ إليه من أحكام . وهذه المعايير
إما أن تتصل بالنص الأدبي نفسه فتكون معايير جمالية ، وإما أن تنشئ
من واقع الحياة خارج العمل الأدبي ، أي من الأعراف والتقاليد والقيم
العامة السائدة ، أو التي يربغ الناقد لها في أن تكون السائدة . وقد
يصدر الناقد عن هذه المعايير وتلك في وقت واحد ، مثلاً صرح
أرسطوفانيس في مسرحيته «الصنادع» ، حيث أخذ على يوريسينس
إهداره لتقاليد والمعتقدات ، ومخالفته عن القيم الخلقية السائدة ، وكيف
أنه نسب إلى الآلهة والأبطال تقاصص وحبوا بما من شأنه أن يلحق
بالعاديين من الناس ، كما حاب عليه في الوقت نفسه تكلفه للشديد
وحذلقته الأسلوبية .

وإذا كان المعيار الأخلاقي على نحو ما استخدمه أرسطوفانيس يتصل
اتصالاً مباشراً بالأخلاق العملية ، أي بالصفات والعيوب السلوكية ،
فإن للمعيار الأخلاقي قد يكون أشمل وأعم من القيم السلوكية ، حين
يأخذ في الاعتبار القيم المعنوية بصفة عامة ، أي حين ينظر إلى العمل في
حدوده ما يحجم عنه من مع - أو ضرر - يصيب الآخرين . وهذا المعنى
كان رفض أفلاطون لشعر الفائم على الحكاكة رفضاً أخلاقياً ، إذ لم يجد
فيه نوعاً لأهل الجمهورية الفاضلة ، بل رآه - على العكس - ضاراً

وهكذا يسلط الإنسان على القيمة الأخلاقية بوصفها المضمون الذي ينبغي للأدب أن يتحرره ويعبر عنه . وهم بذلك يفتقرون في وجه الرومانيات والخياليين في وقت واحد ، فيرفضون في الرومانيات العاطفة الفردية المسرفة والمزاج المقلب ، ويتخلون من الاتزان أو الحكمة - ولا فرق - بديلا ، كما يرفضون أن تتول قيمة العمل الأدبي أولا وأخيرا إلى الشكل الخيالي أو إلى التعبير . وقد كان طبعيا وهم يأخذون بمبدأ الاتزان أن يأخذوا في الاعتبار القيمة الأخلاقية إلى جانب القيمة الخيالية ، فيجمعوا بين المنفعة والفائدة .

وفي خط مواز لهذا الاتجاه المعيارى بشقيه الخيالي ولأخلاق كان هناك اتجاه آخر يشترك نحو الدراسة العلمية للطاهرة الأدبية ، ويحاول أن يشرحها في إطار معطيات العلوم الإنسانية ومصطلحاتها . وهذا عن عصمت النظر عن كتابات الفيلسوف الألماني هردر من وسع أن يعد كتاب « الأدب في علاقته بالمؤسسات الاجتماعية » (١٨٠٠) بتمام فيستال بدابة هذا الاتجاه الذي سينمو عند تين في دراسة تاريخ الأدب الإنجليزي على أساس من نظريته الثلاثية في البيئة والحس والعصر . وعند سان ميغ و غابيه المعركة سيرة الأديب المدع . حيث يبنى به وصفا جوييا دقيقا ، ينتهي في غابيه ومدلوله العام إلى تأكيد نوع من الحماية بين الأعمال الأدبية ومبدعها ، ووصفه بذلك في موضع المناسب بالسليم إلى الآخرين .

لكن هذا الاتجاه العلمي قد أثار في القرن التاسع عشر لدى بعض الكتاب كثيرا من الشكوك حول إمكانية أن يتحول النقد إلى علم . ومن ثم كان محرمهم عليه يقول أناطول فرانس

« إن الطريقة النقدية لا بد - نظريا - من أن تشارك العلم ثبوته مادامت تركز إلى العلم نفسه ... ولكن الأمور في هذا الكون متشابكة تشابكا لا ينقطع . وحلقات السلسلة - في أي موضع منها اخترت . مختلطة متراكبة ، حتى إن الشيطان نفسه ليعجز عن أن يهلك عقدها ولو كان متعطيا .. ولا يستطيع أحد أن يتنبأ اليوم - مها يقل - بحلول زمان يصبح للنقد فيه دقة العلم البقي وقد يمكن للمرء أن يعتقد - وهو محق في ذلك - بأن ذلك الزمان لن يحل أبدا . ومها يمكن من شيء فقد كان عظماء الفلاسفة القدماء يتوجون نظمهم الكونية بالكلام في الشعر . وقد أصابوا . لأن من الخير أن نتحدث عن الأشكال والأفكار الحميلة . ولو ظنا . بدلا من أن نبقى صامتين إلى الأبد . وفي الكون أشياء قليلة تضع خضوعا مطلقا للعلم . وتدعه بعد تكويرها أو بسى عنها . ولكن على يقين من أن القصدية أو الشاعر لن يكونا في نطاق تلك الأشياء . على أن هذه الأشياء حين تقم بينها وبين العلم ميا عابا تصل نفسها بهم مخرج بالقى . أعني علما قائما على قوة البصيرة . مشحونا بالقلق . قابلا لزيادة إلى الأبد » (٨)

لكن هذا الشك أو التشكيك في صحة ذلك الاتجاه العلمي في النقد لم يترك ليوقف عوده وتطوره . وأقصى ما أحدثه هو أنه حذر لدى البعض حالة من التردد بين الانحياز في هذا الاتجاه أو لآخر . عنه لكن الميل العام نحو اتجاه الأحكام لعمد ، إن لم نقل نحو اتجاه

وهذه المعيارية لا تختلف في شيء عن معيارية النقد العربي القديم لدى كان يتحد من الأعراف والتقاليد فيه أسسا للحكم ، في كلا الحالتين يمثل أحد عناصر المنهج الاستدلالي وهو القياس ، أي اتخاذ ما هو معروف ومشهور ومسلم له من قبل بالجوهر مقياسا لما هو جديد أو محدث .

وبكى هانيو أربولد يتحدث كذلك عن « الفائدة » التي يمكن أن يجني من هذا الشعر الجيد ، فأي فائدة يعنى ؟ يقول : هذه الفائدة هي الشعور الواضح . والاستمتاع العميق بما هو مختار وكلاسيكي في الشعر . وهي فائدة كبيرة إلى درجة أنه يتوجب فيها علينا أن نضعها نصب أعيننا دائما كهدف في دراستنا للشعراء والشعر . ويجعل الرغبة في تحقيق هذا الهدف . المبدأ الأوحد الذي يجب أن نعود إليه دائما مهما قرأنا ومها عرفنا » (٩) ومن الواضح هنا أن أربولد يريد بفكرة الفائدة إلى المنفعة الخيالية نفسها . على خلاف ما سجد لدى النقاد ذوي النزعة الأخلاقية المنفعة . وأبعد لدى النقاد الإنسانيين .

وربما كان بطور ونتر آخر حلقة قوية في سلسلة النقاد المعياريين ذوي النزعة الأخلاقية . وهو ينطلق من نظرة أساسية إلى الأدب ، ترى فيه نقدا أخلاقيا صحيا . ومادام النشاط النقدي موجها إلى الأدب فلا بد أن يكون أخلاقيا مثله . وهو في أحكامه يصدر عن هذا المبدأ . فهو يرى - على سبيل المثال - أن قصيدة مثل قصيدة « دروة التلة » لروبيسون تعد أخلاقية في موقفها النضاد للرومانيات ، من حيث إنها تبثنا أن الحياة تجربة شاقة لا تتحمل إلا بالألم ولا تفهم إلا بعسر . وبعبارة أخرى تصبح القصيدة الرواقية ، التي تدور حول تحمل الألم وتتخذ منه موقفا لا هرويا ، قصيدة أخلاقية (١٠)

ومن الواضح أن للمعيار الأخلاقي الذي يتول إليه هذا الحكم يماز حدود السلوك الفردي إلى الموقف الاجتماعي الوجودي . وهو في هذا شبه بما كان يؤمن به الدقد جون دنس من أن الغاية الكبرى من الشعر هي إصلاح العقل البشري .

ولم يكن ونتر بعيدا عن كل حال عما دعا إليه أصحاب النزعة الإنسانية الجديدة التي ظهرت بعد الحرب العالمية الأولى . وفي مجال اسمه الأدبي - للمعنى الأخلاقي الذي ينشأ بالأنوار الكلاسيكي ضد النزعة الرومانيات . وفي هذا تصدد جد إرفنج بايث Irving Babbitt في كتابه « النزعة الإنسانية » (١٩٣٠) . يهاجم الرومانيات كما يهاجم أحداثا . وقد يصح على أن قانون القياس هو - تاريخيا ومعبا - مركز كل الحركات الإنسانية . فليل إلى الحداثة - في رأيه - ابتعاد عن قديس القياس . أما الجانب العاطفي - الرومانيات للطبيعة (كما يحمله روسو) فإنه يسى إلى الاتزان والحشمة . بدعته للتوسع المزاجي - الحر (١١) وفي سنة ١٩٤١ اصاف فريستر مقالا بعنوان « الحكم الخيالي والحكم الأخلاقي » . في كده « مرمى للنقد » . مقرر فيه بأن النقاد الخياليين ربما يكونون عن حق في سحر بأن الاستمتاع هو الغنى الرئيسي في الفن . ولكن ساء الإنسان سوف يصيب في الخيال إلى حد أنه بأن الاستمتاع يأتي من حكمة المعبر عبا مثل يأتي من التعبير عن تلك الحكمة (١٢)

أحد يتزايد في القرن العشرين مع تزايد الاهتمام بالناهج الموضوعية الوصفية ، حيث أحدثت النظرة إلى الأدب نرى فيه موضوعا كسائر الموضوعات الطبيعية ، وحاولت التعامل معه على هذا الأساس . وقد كانت صيحة الشاعر الناقد كونراد أليكس ذات مغزى كبير في هذا الصدد حين قال في كتابه «شكيات» (١٩١٩)

«ألم تعلم أبدا أنه ليس حول الشعر شيء غيبي أو فوق الطبيعي ، وأنه متاح طبيعي عصوي ذو وظائف يمكن الكشف عنها . وأنه محط للتحصيل ؟ وقد يكون من المؤسف أن يترك نقادنا وشعراؤنا هذه المهمة لعلماء بدلا من أن يباشروها هم أنفسهم»^(١)

لقد كتب أليكس هذا الكلام الذي يدل دلالة واضحة على أن شيوع النهج الوصفي قد حملت حتى الشعراء على أن يروا في الشعر كيانا ماديا يؤدي وظائف حيوية ، وأن البحث فيه بهذه المناهج قد صار أمرا ضروريا - كتب هذا قبل خمس سنوات من ظهور كتاب «مبادئ النقد الأدبي» (١٩٢٤) الذي تدرج به بداية ما يسمى بالنقد الحديث وسبح وتشارفد في صومعه منهج استقرائي ، يقوم على استخلاص فروضات يمكن تطويرها إلى وسائل متضاربة في البحث بحق لما أن تدعى علما . وإن طريفته بعامة هي التحليل والتجريب لا التقييم^(٢) والهدف الأخير من التحليل والتجريب ، بل من كل العملية النقدية ، هو قراءة النص الأدبي ذاته من قرب ، وإيصاله إلى الآخرين . أما هنا يكتفى بإصدار الأحكام التقويمية فإنه لا يتكر أن يكون ذلك من مهام النقد ، ولكن ذلك لم يكون قبل القراءة المتمعنة والوصول إلى الحالة العقلية المرتبطة بالقصيدة . وفي هذه الحالة سيتضح عندئذ أن تقدير قيمة العمل سيكون من باب تحصيل الحاصل^(٣) .

ولا يختلف عن هذا كثيرا ما حدد به إليوت وظيفة النقد في إحدى مراحل حياته حين قال : «في القضايا ذات الأهمية الخيلة ، على الكاتب ألا يهيب وألا يصدر الأحكام عن الأفضل والأسوأ ، عليه أن يوضح لا غير ، ويسهل القارئ إلى الحكم السليم بنفسه»^(٤) .

كل ذلك جلب الأنظار بطريقة قوية إلى أن ميدان البحث هو العمل الأدبي نفسه ، بوصفه كيانا موضوعيا قائما بذاته ومكتفيا بوجوده ، وأنه لذلك قابل لأن يدرس على نحو ما تدرس الحقائق الموضوعية للمثلة لذاتها ، دون أي إحالة إلى تصورات غيبية ، ودون الاستعانة بأي عناصر خارجية ، سواء اشتقت هذه العناصر من البيئة والعصر والحس ، أو من السيرة الذاتية للمؤلف نفسه . وفي هذا يتمثل التحول المنهجي الذي يفرق بين الاتجاه العلمي كما تمثل في القرن التاسع عشر وكما تمثل في القرن العشرين . فإدام العمل الأدبي في ذاته ، وليس ما أحاط بظهوره من ظروف خارجية ، قد أصبح موضوع البحث . كان لابد من تطوير مناهج جديدة تلائم مادة الموضوع ، وتفيد من كل انصراف المتاحة . كعلم النفس وعلم الاجتماع بدورهما المختلفة . وعلم اللغة . وعلم الدلالات . والأنثروبولوجيا . واللاتولوجيا وغيرها

ومع أن هذا الاتجاه الذي امتد إلى أواخر الأربعينات من هذا القرن قد قدم نتائجها بنقد بالغ الأهمية ، وحقق في جوانبه التطبيقي نتائج باهرة . لم يخل الأمر - كما حدث بالنسبة إلى القرن التاسع عشر - من أن يرفع

بعض الأصوات مشككة في جدوى هذا الاتجاه ، متهمة إياه بالآلية والصنف والعمى . يقول نورمان هورستروم على سبيل المثال - في كتابه «الدارس الأمريكي» (١٩٢٩) عن زملائه من المشتغلين بالنقد : «هم قد «سقطوا» غرائس الاتجاهات الليكايكية السائدة في العصر ، وفي نطاقهم الذي يحمل سمعة العلم حول حصول التاريخ الأدبي والتاريخ العام وعلم النفس ، فقدوا كل تبصر وقدرة على تقدير كتابات عصرهم أو كتابات اللاحق»^(٥)

إن الخطوة التي لم تجرئ عليها هذه المرحلة هي إلغاء دور الناقد والاكتمال بدور «القارئ» «المهايد» أو «الناقد» في الأدب ، لأن القارئ بهذا النشاط كانوا معروفين بوصفهم نقدا أولا وقبل كل شيء . فعلى الرغم من أن العمل الأدبي قد أصبح له - في منظورهم - كيان موضوعي مستقل ، لم يتخلص أولئك النقاد من دور الناقد وطبيعته الذاتية التقليدية . ومن ثم التمسبت النظرة الموضوعية بقدر من الانطباعية الذاتية . وهذه الانطباعية الذاتية سببية بالضرورة ، لأنها تتحد من الإنسان الفرد مقياسا للأشياء . وهي بذلك معيارية . وإن لم تكن عتبة إصدار الأحكام بالحدودة والرددة

والحق أن هذه النزعة الانطباعية قد ترعرعت في إطار الفكر الرومسي الذي أصبح المجال لداتية المدح الفرد . فإذا كان العمل الفني يعتبر عن داتية الأدب ، عن مشاعره تجاه الأشياء وانفعالاتها ، وإذا كان هذا العمل محملا - نتيجة لذلك - بهذه المشاعر والانفعالات ، التي تكشف عن نفسها على نحو آخر من خلال اللغة ، كان من الصعب على الناقد أن يصل إلى قرار حاسم بشأن هذه المادة الشعرية . وكان أقصى ما يستطيع إزاءها هو أن يتمثل دلالاتها كما تنطبع في نفسه . دون أن يمتد الباب على اجتهادات أخرى قد تشمل في بعض الحالات معيرة أو مخالفة . وليس معنى هذا أن العمل نفسه يتغير في كل مرة يقرأ فيه هذا الناقد أو ذاك شعورا بعينه أو يستخرج لنفسه منه دلالة بذاتها ، ولكنه يظل دائما على ما هو عليه . مطبوعا عن إمكانات لا حدود لها في الإثارة والفاعلية ، وكل ما هنا لك أن ناقدًا يتأثر به على نحو ، وغيره يتأثر به على نحو آخر . هو أشبه شيء بألة تنطوي على إمكانات استعمارية شديدة . ولكن كلا منا بحركتها بطريقته الخاصة . ويوجهها إلى عرض بعينه ومياري نجاح العمل أو إخفاظه في هذه الحالة إنما يتمثل في مدى قدرته على إحداث إثارة ما في نفس الناقد

هل الحالة المستقرة عندئذ كاملة أصلا في العمل نفسه . أم أنها شيء يتخلق ابتداء في نفس الناقد ؟ في إطار الرومسية كان الاعتقاد سائد بصفة عامة هو أن الأدب الفرد نفسه هو الذي يجمع الأشياء دلالاتها ويكسيها المعنى . ولكن إذا صح أن هذا هو موقف المدح الرومسي من الأشياء . فهل من حق الناقد أن يدعي لنفسه هذا الادعاء ؟ هي الداتية هي التي يصنع المعنى . ومن ثم المهمة - على العمل الأدبي - أن يمد المعنى كامن في العمل الأدبي نفسه . وأن دور الناقد يتمثل في الكشف عنه بطريقة توحي أنه هو صاحبه

قد يقال في هذا السياق بقدر غير يسير من التسهيل إن الناقد بعيد «إبداع» العمل الأدبي ، وقد يبتغى للرغم حد المعالجة حين يقال إنه يحققه

سلسلة ممتدة من النتاج الأدبي المتميز في جنس من الأجناس أو شكل من الأشكال . هكذا كان ت . فس . إليوت يرى . ولكن هذه الحلقة لا تمثل تكراراً للحلقات السابقة ، وإلا فقدت أهميتها ، ومن ثم أهميتها ، وإنما هي حوار جديد مع كل ما سبقها ، فهي تأخذ منه ما يؤكد اهتمامها إليه ، ولكنها في الوقت نفسه تعطيه ما يؤكد تفردا وتميزها . إنها بقدر ما ترتبط بالتقاليد تسهم في صنعها

وهنا يتحدد جانب آخر من مهمة الناقد ، يأتي بعد فراغه من الجانب الأول ، وهو النظر إلى العمل الأدبي في ضوء الأعمال الأدبية الأخرى التي سبقت ، والتي هي من جنسه ، وذلك لتحديد ما استغل في صنع هذا العمل من تقاليد هذا الجنس الأدبي ، من جهة ، وللكشف عن العناصر الجديدة التي تميز بها ، والتي أضالها إلى تلك التقاليد ، من جهة أخرى . وإذا وصل الحديث في هذا السياق إلى قيمة العمل الأدبي فإن هذه القيمة ستحدد بمقدار الإضافة ووعيتها .

ومن الواضح أن الإحالة في القيمة هنا ليست إلى ذات الناقد العزود بل إلى جماعة ذوات المبدعين في الماضي ، أو - على التحديد - إلى جماعة تاجهم الأدبي . وهذا المسلك لا يتعدى كثيراً عن فكرة اتحاد اثرات معياراً يقاس به كل إنتاج جديد . والمفارقة الوحيدة هنا - وإن كان يحق مازقا منها - هو أن القيمة ستحدد لا بما يطابق هذا التراث بل بما يجاوزه .

وبإلى جانب هذا النشاط النقدي كانت هناك إضافات لها قيمتها في حفل دراسة الأدب ، تقدم بها من لم يكونوا يتشرب أصلاً إلى هذا الحقل ، بل إلى حقول معرفية وعلمية أخرى ، كالمتشبهين بالعلوم النفسية (السلوكية والجشطلية والتحليل النفسي...) وللمشتغين بعلم الجمال ، خصوصاً علم الجمال الأميريقي . فقد حاول هؤلاء تفسير الأعمال بمناهج بعيدة عن المعيارية^(١٤) . على خلاف ما طرحت الفلسفات والإيديولوجيات ، كالماركسية والظاهرية والوجودية ، التي لم تهتم - على خلاف أو تفاوت بينها - دور الظروف الخاصة المصاحبة لعممية الإبداعية ودور الذات الفردية أو الجماعية في تحرير خصائص العمل الأدبي ، أي تحديد قيمة العمل الفني في علاقته بالإنسان . يقول الفيلسوف الظاهري ميرلو بونتي - على سبيل المثال : «إن العلم يعالج الأشياء ولكنه يرفض السكنى فيها» . فلهذا - إذن - أن طراز انهم الذي يجب أن يجد في طلبه هو ذلك الذي يظل ملاصقاً قدر الإمكان للشيء الذي تريد فهمه^(١٥) . فإدراك العقل جزءاً من هذا الوجود فلا مناص من تداخله مع كل ما يراد إدراكه . وكذلك تسند فلسفة الجمال الماركسية إلى الوعي الدور الإدراكي للمعرف ، مميزة - في الوقت نفسه - بين صور هذا الوعي ووظائفها . فكل صورة من صور الوعي دور خاص من النشاط المصنوع بالواقع (أي لها موضوعها الخاص) لها وظيفتها الخاصة ، ولها تبعاً لذلك محتواها الخاص وسببها الخاص في التفكير وصور التعبير . ومن ثم فإن القول بأن العلم والفن تتحكم فيهما وحدة الموضوع وهدف المعرفة ، وأن موضوع الفن هو العام بأسره قوبل خاطئاً . فالفن موضوعه الخاص ، وموضوعه الخاص هو الإنسان الاجتماعي بكل ما يتجمع لديه من ثروة في العلاقات والمواطف داخل الوحدة التي تجمع بين الاجتماعي والشخصي . فحين يصور الفنان منظرًا

خلفاً جديداً ، وفي هذه الحالة يجاوز الأمر لديه حد الانطباع إلى الابتكار ولكننا إذا تأملنا موقف هذا الناقد أدركنا أن كل نشاطه متأثر بالضرورة بمجموعة المعايير التي تتحكم في طريقة تلقيه ، والتي تبيى نفسه لهذا النشاط . ومن ثم فإن العمل الفني ليس مجرد مثير حيادي ، يدفع بالناقد إلى الحركة في عالمه الخاص ، بل هو مثير سحار إلى عالم بعينه من المشاعر والانفعالات والرؤى . وبمجرد انطلاق الناقد عندئذ إلى عملية النقد إنما يعي أنه اطمأن إلى أن معايير الخاصة تتحقق - على نحو ضمني - في العمل المقنود ، وإلا لم يكن يسلم نفسه إليه ، ويتأياً لاستقبال الإثارة منه ، وينشط في الحركة معه

إن الأدب - من الوجهة الرومنسية - تعبير . والتعبير يصنع بالضرورة معنى . لكن هذا المعنى غير مغلق على ذاته ، بل هو متعدد الصلة بأطراف من الميراث الروحي للإنسان ، وهو لذلك معنى يترايط مع أساق من المعاني . وليس ما يدركه الناقد الانطباعي منه أو يربطه به ، سوى نسق من هذه الأساق . وحين يجارس هذا الناقد عمله فإنه يكشف عن النسق المستتار في نفسه بقدر ما يتصور أنه يتحدث عن ذلك المثير (العمل الأدبي نفسه) .

وبهذا المعنى يكتسب العمل الأدبي قيمته من خلال تلك الممارسة النقدية الذاتية ، ومن ثم أيضاً تكون نسبة هذه القيمة . ذلك أن الناقد الانطباعي لا يرغب في أكثر من أن يقول : «هكذا رأيت وهكذا أحسست» ، وما رأيته وما أحسست به كافٍ عندي ومقنع لي وملبٍ لمطلبي . لا غرو أن يقف طموح الناقد عندئذ دون الكشف عن قيمة كلية لاينة ، بل إن الكشف عن مثل هذه القيمة هو الدهوى التي يسمي إلى نفسها وتبريضها . والواقع أنه ينسجم بذلك مع نفسه ، حيث لا يمكن الحديث عن قيمة كلية مطلقة في إطار الفكرة الذاتية .

من أجل هذا كله برر التعارض لدى عدد من النقاد في تلك المرحلة بين الرؤية الموضوعية للعمل الفني والممارسة النقدية . وربما كان «المهزون» خير مثال على هذا الوضع ، حيث يجتمع في نشاطه النقدي ذلك التعارض بين الموضوعية والانطباعية^(١٦) .

ومن جهة أخرى فإن التفكير الموضوعي في العمل الأدبي يستبعد شخص متبع هذا العمل (أي سيرته الذاتية) من منظور العملية النقدية . ويترتب على هذا استبعاد فكرة التعبير في هذا العمل عن شيء يقع خارجه . وحيث ينظر إلى العمل الأدبي بوصفه حدثاً أو كياناً مكتفياً بذاته - حيث يتحدد جانب من مهمة الناقد بالكشف عن مكونات هذا العمل وطريقة عمله في هذا الكيان الموحد . وإذا كان العمل الأدبي - أولاً وأخيراً - بناءاً لغوياً فإن مهمة الناقد عندئذ تتحدد بتحليل هذا البناء ووصفه ، من أجل الكشف عن العلاقات التي تجمع بين عناصر هذا البناء المختلفة . ومما دام العمل الأدبي كياناً قائماً بذاته فإن قيمته - إن كانت له قيمة - إنما تكمن فيه . والكشف عن العلاقات التي تجمع بين عناصر هذا العمل هو كشف في الوقت نفسه عن القيم الجمالية التي يطوى - أولاً يطوى - عليها .

ولكن إذا كان العمل الأدبي في هذا المنظور مكتفياً بذاته فإنه في الوقت نفسه يتمي إلى ما يجتاز في التراث الإنساني ؟ فهو حلقة في

حيثما مثلاً فإن هدفه الأخير هو أن يكشف عن موقفه الخاص منه، وأن يعبر عن حالته الوجدانية ومشاعره وعواطفه التي يثيرها فيه تمثله الجبال السبع للطبيعة، كما يجب عليه في الوقت نفسه أن ينقل إلينا عاطفة يستطيع أن يدرك فيها مواقفنا الخاصة من الطبيعة، على الرغم مما يمكن أن تكون عليه هذه الموقف من غموض. ومن ثم فإنه يطرح العواطف المختلفة بطابع معين. وإذا لم تحمل صورته إلينا عاطفة أصيلة، أي إذا هو أُنشئ في أن يعبر عن صفة إنسانية جوهرية، فإن صورته ستكون ماقدة للحياة، وس نقبل منه بوصفها صورة قبيحة. وهكذا تصبح الأحاسيس والمشاعر والعواطف هي مشخصات المعرفة الخاصة في الفن.

وهكذا يحمل هذه الفلنشات من وعي الإنسان الشرط الأساسي لمعرفة بعمق، وللإدراك الجمالي خاصة، حيث يكتب العمل الفني قيمته الحقيقية من خلال علاقته بهذا الوعي وليس خارج هذا الوعي أو بمنزلة عنه. وهذا ما تعارضه - جذريا - النظريات للعاصرة التي يجعلها إطار الفكر البيوي. فعلى الرغم من وجوه الاختلاف التي قد تكون - على سبيل المثال - بين نظريات لين شتراوس الأنثروبولوجية وطروح لاكان لعلم النفس الفرويدي، فإنه من بين نقاط الاتفاق القليلة التي لا نزع صيب بينها رفضها للألوف لمكرة الذات التي سادت الفكر الظاهري بصفة عامة، وأعمال سارتر وميرلو بونتي بصفة خاصة. وشتراوس إنما يرفض الفكر الظاهري لموقف هذا الفكر المتعاطف مع ما يسبب «أوهام الداتبة»، ويرى أن رسالة الفيلسوف هي «أن يفهم الوجود في علاقته بنفسه»، وليس في علاقته بالإنسان»^(١٧).

إن فهم الوجود في علاقته بالإنسان يتضمن تلقائيا القول بالقيمة النوعية هذا الوجود. وبالنسبة إلى الأعمال الفنية ربما استمدت القيمة النوعية (الزهرية المزعومة) على مصدرة في ركن الحجر ليست لها قيمة نوعية، ولكن تبقى القيمة النوعية الخاصة بالفن، وهي القيمة الجمالية.

وقد جانج موكاروفسكي - وهو من أقطاب مدرسة براغ - مشكلة القيمة الجمالية من منظور فلسفة الجمال الماركسي مع بعض التحوير والتطوير.

لقد طرح الفكر النقدي التقليدي فكرة القيمة الجمالية المطلقة بوصفها إحدى القيم التي يطرح العمل الفني إلى تحقيقها، أو التي يرغب الناس في أن يحدوها بتحقيقها له. وهي بذلك قيمة قائمة خارج أي عمل فني وسابقة عليه ولها وجودها المطلق. وهي بوصفها قيمة مطلقة فإنها لا تتحقق قط في عمل فني، بل تقفل هدفا تسعى إليه كل الأعمال الفنية. ومعبّر هذه القيمة هو دتها، لأنها هي المثال الذي يسعى أن يتحدى وبهذا أصلي الفكر النقدي التقليدي على القيمة الجمالية طابعا أنطولوجيا يجاور حدود الزمان والمكان، أي يجاوز حدود البيئة التي ظهر فيها العمل الفني وكل البيئات الأخرى التي استطاع أن يتشرب فيها، ويجاوز الحقبة الزمانية التي شهدته، وكل الحقب الزمانية الأخرى التي عاد للظهور فيها.

ولقد كان من الأفكار المهمة التي نشأت بالضرورة عن هذا الاعتقاد فكرة لمقصد الجمال، حيث أصبح من المقرر أن العنان وهو يدع عمله الفني بظل مشغولا بمكرة أن يحقق هذا العمل القبول المطلق. وهذا

معناه أن مقصده الجمال يجاوز أهدافه الذاتية في التعبير عن نفسه، وينشأ عن هذه التصورات بالضرورة أن يصبح العمل الفني محققا بصورة سبة تلك القيمة الجمالية المطلقة، ويصبح من السهل تفسير التعبيرات التي تطرأ على حياة هذا العمل.

وهذا الطراز من التفكير في القيمة الجمالية هو أكثر ملاءمة للمراحل الأدبية ذات الاتجاه الكلاسيكي، حيث يعبر الطموح نحو تحقيق ماله قيمة دائمة تجاور حدود الزمان والمكان، في حين تقع المراحل ذات الميل إلى التعبير (كالرومنسية مثلا) بمحدودية ما تدعى لنفسها من قيمة، ومن ثم بنسبة القيمة بصفة عامة.

ولأسباب كثيرة، ليس هنا موضع الإفاضة فيها، كان العصر الحديث بصفة عامة أميل إلى الأخذ بنسبة القيم، ومن ثم القيم الجمالية، حتى بدا في وقت من الأوقات أن فكرة لقيمة الجمالية الكلية قد عني عليها الزمن. ومع ذلك فإن كلية القيمة الجمالية تعود فتمرض نفسها مرة أخرى في هذا العصر لدره الخطر الناجم عن القول بالنسبة، ومن أجل الوصول إلى تفسير مقبول لما يعبر على الفن من تعبير بشكر تاريخيا متواصل الحلقات، أي بنية تاريخية لها نظامها الخاص. يمكن هذه القيمة الكلية لا تستند في هذه المرة على تصور أنطولوجي لها، يحسن منها قيمة استثنائية، بل على تصور حيائي، يجعل منها قيمة حيوية.

وقد رصد موكاروفسكي ثلاثة معايير لهذه القيمة، هي: المعيار المكاني، والمعيار الزماني، والمعيار البرهاني، ثم قال:

وبما اعترض بعض الناس على هذا التقسيم ورأى أن هذه المعايير الثلاثة ليست في حقيقة الأمر سوى معيار واحد له ثلاثة جوانب متضافرة. ونحن يصح هذا في الواقع إلا إذا كانت صفة الكلية المثالية للقيمة الجمالية أمرا ممكنا حقا، ففي هذه الحالة سوف تصدق كل قيمة حيائية كلية في كل مكان وعلى الدوام، وتصبح بنفس القدر برهانا لدى أي فرد»^(١٨).

ولكنه لما كان يأخذ بفكرة أن القيمة الكلية تتحول، وأن مجالها وموضوعها كليها في تغير دائم، وأنها بذلك تقتصر إلى الاستقرار، فإنه يرتب على هذا أن هذه المعايير كثيرا ما تتباين. ويضرب مثلا على هذا أن القيمة التي تتحقق لها أقصى غاية من الامتداد في المكان قد لا تنطوي على القدوة على الامتداد في الزمان أو تكون برهانا في ذاتها.

ثم يعمى موكاروفسكي فيشرح هذه المعايير، بادئا بمعيار الامتداد في المكان وفي الأوساط الاجتماعية المختلفة. وهو يرى أن هذا المعيار هو أقل الثلاثة إقناعا، فهناك حالات يحدث فيها العمل الفني طبعا واسم، ثم ما يلبث أن يفقد. ونحن في هذه الحالة نقول إن قيمته الكلية شبيهة أو معدومة، ولكننا نعمل عندئذ على عنصر الزمن. «ومع هذا فليس معنى ذلك أن الامتداد في الساحة المكاني والاجتماعية لا أهمية له بالنسبة إلى تاريخ الفنون، بل على العكس، فإن أحد أهداف هذا العلم لا يقتصر على دراسة الامتداد الآي Synchronic

لكل عمل فني مفرد، بل فحص الاتجاه العام لكل حقبة، مع أخذ الانتشار النسبي لبعض الأعمال الفنية في الاعتبار. فهناك حقب في تاريخ الفن يسود فيها الاعتقاد بأن غاية العمل الفني تعتمد على كونه مقبولا لدى طبقة اجتماعية بعين (وعلى

الأنطولوجية ، ويرد القيمة إلى ذلك الجوهر الأنثروبولوجي للإنسان والفرق الجوهرى بين المفهومين هو أن القيمة الجمالية الأنطولوجية تخلو من كل محتوى عياني ، في حين أن الكيان الأنثروبولوجي الدليل يتضمن محتوى نوعيا يحدده في وصرح فالجمال لا يكون إلا من أجل الإنسان وأيضاً فإن الكيان الأنثروبولوجي قادر على إنتاج عدد لا يحصى من أشكال التحقق الجمالى ، المتصلة بجوانب نوعية مختلفة من هيئة الإنسانية . هناك إذن توتر نوعي بين الكيان الأنثروبولوجي وبين تحققه الجمالى ، وكل تحقق إنما يكشف عن جانب جديد من النظام الأساسى للإنسان .

هكذا يوضح لنا أن أي تفكير في الفن ينبع من إيديولوجية بعينها ،
تأخذ الإنسان دائما في الاعتبار ، لا الإنسان المطلق بل الإنسان
الاجتماعي ، بوصفه فاعلا ، سواء أكان متبجعا أو مستقبلا - هذا التفكير
لا يمكن أن يلقى فكرة القيمة ، بل - على العكس - لا يجد مفاعلا من
أن يسلّم بها ويبحث عنها ويخضعها للحكم والتقدير . ومن ثم يبدو
المفارقة - بل للفاصلة إن شئنا - فيما قد يجاهر بعض السويديين من أن
السويدي ليست مجرد مسج في التفكير بل إيديولوجية . ذلك أن استبعاد
الذات الفاعلة ، أي الذات الإنسانية ، يُسقط الإنسان من المنظور . ولا
إيديولوجية بغير الإنسان .

وحين نذكر الميورية فإنما نفع عند هذا المنهج الذي استعاضر وسط
 جناحه جلال المفسرين للماصين على كثير من العلوم الإنسانية التقليدية
 وبجالات النشاط الإنساني ومنها الأدب . ففى إطار هذا المنهج يتكرر
 التأكيد بأن دراسة الأدب يجب أن تكون دراسة علمية موضوعية وقد
 كتب يو . م . لوتمان مقالا بعنوان « يجب أن تكون دراسة الأدب علما »
 (١٩٦٧) ، وإن لم يكن مفهوم العلم عنده محمدا بنموذجه
 السبريطلق ، كما هو الحال عند إيجانوف ، ولا هو يتخذ من الوصف
 الكمي غاية له (وإن ظهر طموحه إلى تحقيق ذلك فى كتاباته) ، فبشر ما
 كان مفهوما بنويا للأدب بوصفه نظاما روحيا يمكن تحنيده من خلال
 العلاقات المتعارضة (١١) .

الأمر إذن لا يقتصر على دراسة الأدب بمنهج علمي بل يتجه إلى إنشاء أو تأسيس ما يمكن أن يسمى بعلم الأدب . وليس هذا بدعا على كل حال إذا نحن تذكرنا التطور المعرفي للإنسان ، وكيف أن كثيرا مما يسمى بالعلوم الإنسانية في العصر الحديث (كالعلوم النفسية والعلوم الاجتماعية وعلم الجمال) لم تكن من قبل سوى جوابات عن المسئلة الفلسفية التي تشتمل عليها نظرية المعرفة القديمة . وعلى ذلك فعلم الأدب هو ذلك العلم الذي يريد أن يعطي البحث في الأدب استقلاله وعناية هذا العلم هي الكشف عن النظام العام للأدب من حيث هو نظام يعطوي على مجموعة من التظم القرعية المتمثلة في أبعاضه وأنشائه المختلفة ، وذلك عن طريق التحليل والوصف ، وصولا من ذلك إلى ما يكون به الأدب في ذاته أدبا ، أي إلى ما يسمى بأدبية الأدب

وسلم هذا العلم - بالضرورة - بأن العمل الأدبي كيان مستقل قائم بذاته ، ولا علاقة له حتى بمصدره ؛ لأن المبدع حين يصرع من عمله يصح شأنه شأن الآخرين في علاقته به ، في حين يتحرك العمل نفسه

سبل المثال نذكر الأدب الفرنسي في حقبة الصالونات الأدبية العظيمة في القرنين السابع عشر والثامن عشر). وفي حقبة أخرى يكفى نجاح العمل الفني أن يكون مقبولا لدى مجموعة متخبة أكثر محدودية وإن كانت لها صفة عالمية (مثل طليعي ما بعد الحرب ، حيث كان الفنانون المشاركون في التناح يشكلون هم أنفسهم جمهورهم الخاص) وفي أئمنة أخرى يصح الاتفاق العام بين كل الطبقات والأوساط الاجتماعية مطالبا ، من حيث أنه يشير إلى العالمية ... وهذه الاتجاهات كلها وغيرها مما يمكن أن يكون شيئا بها ، تغير خلال التطور العام للفن ، وتكشف عن خصائص كل مرحلة من مراحله ،^(١٩) .

أما بالنسبة إلى المعيار الثاني ، وهو معيار الزمان ، فإن هوكلوفسكي يعتقد أن الزمن وحده كافي بأن يمتحن المفزى الحقيقي للعمل القى . ثم يقول

إننا ندين بحكم على العمل الذى لا تقدر النتائج المحسوس نفسه بل
(الموضوع الجاهل) الذى يمثل المعادل غير المادى له فى ضيقنا ، الذى
ينشأ عن تقاطع الدوافع التى يثيرها العمل مع التراث الجاهل الذى
هو ملكية جمعية . وهذا الموضوع الجاهل خاضع بطبيعة الحال للتغير ،
حتى عندما يظل مرتبطا بالموضوع المحسوس نفسه . ويحدث التحول فى
الموضوع الجاهل عندما يجند العمل إلى قطاع اجتماعى يختلف عن ذلك
الذى نشأ به . ومع ذلك فإن هذه التغيرات الآتية التى تصيب الموضوع
الجاهل هى فى الغالب طائفة للمغزى إذا هى قوانين التغيرات
الاستراتيجية Diacronic التى تعرض له مع
مضى الزمن . فمع مضى الزمن يمكن أن يصبح العمل ذو الكيان المحسوس
الموحد عددا من الموضوعات الجاهلية التى يختلف الواحد منها جذريا عن
الآخر ، والتى يتصل كل منها بمرحلة مختلفة من مراحل التطور التى
تصيب بنية فرعية . وعلى هذا فإنه كلما طال مدة احتفاظ العمل
الذى بتأثيره الجاهل ازداد البقاء من أن قدرة القيمة على البقاء على هذا
التحول لا تمثل فى موضوع جاهل وقتى ، بل فى الطريقة التى أبدع بها
العمل نفسه فى مظهره المحسوس . (70)

أما المعيار الثالث لكلية القيمة الحالية فهو المعيار البرهاني . وهو يعني
 عد هوكاروفسكي أن الفرد حين يحكم على عمل في إياه يصدر من
 يقين مباشر من أن حكمه غير محدود بحدوده ، وأنه يمتد في الواقع إلى
 الأفق العالمي . وأنه يحاول - من ثم - أن يقرر يقينه هذا على الآخرين
 بوصفه قضية مسلمة .

وواضح أن موكاروفسكى يُلح على تأكيد خصوع هذه المعايير الثلاثة للتعبير خلال مراحل التطور المختلفة ، ولكنه لا يهدف من رصد هذا التعبير إلى القول بسية القيمة الحالية ، في الوقت الذي يفرض فيه كذلك انطوائيتها . وهو يجعل هذا التعارض الظاهري بالإحالة إلى ما كشفت عنه المقاربات بين مبدعات الفن البدائي في الأنظار المختلفة ونتاج الفن الشعبي ومن لأطفال من وجوه نمائل فهو يرى هذه الوجوه من النماثل كما لو كانت شاهدا على قيام أساس أنثروبولوجي عام ، تصد عنه هذه المبدعات فهناك شيء إنساني عام ، يستمر في أعماق كل فعل إنساني . ومن ثم يجعل موكاروفسكى الأساس الأنثروبولوجي بديلا من تلك القيمة

حركته الخاصة بمنزل حته . وأيضا فإن العمل ذاته ، بوصفه كيانا مستقلا ، لا يقبل أى شرح يعرض عليه من خارجه ، لأنه مكثف بداته ، ثم هو لا يصحح - الأمر - لقصة التقليدية التى تقسمه إلى شكل ومحتوى .

وهكذا استعادت البيوية الإنسان نفسه من مجال البحث ، إذ أنه لا يمكن أن يؤخذ الفاعل والمؤلف في الاعتبار مادام الإنسان (الفاعل) ونتاجه الحضارى (المفعول) والإطار الحضارى الذى يحيط به (المؤلف) لا تخضع للنموذج التحليل نفسه . فالإنسان يعد بمثابة الآلة التى تكشف الظواهر الحضارية عن نفسها (كالثقافة والأسطورة والديانة والعن .. الخ) من حلاله . وترتبط على هذا فإنه يحضى بوصفه كائنا حيا يتجه إليه البحث ، لكي يصبح تجريدا مثاليا . وعلى حين نحاول لوجودية والظواهرية - على سبيل المثال - معرفة الإنسان من خلال الاتحاد الشخصى بين الممثل والممثل ، فإن البيوى ، بوصفه مراقبا منعزلا ، ومجردا من الدعاوى الأخلاقية أو الميتافيزيقية ، لا يأخذ الإنسان أو موقعه فى الحسبان ، بل ما ينتج عن نشاطه العقلى . ويمكننا أن ندرك الحالة الأولى بوصفها محاولة لفهم الوجود ، فى علاقته بنفس الإنسان ، فى حين تبدو الحالة الثانية محاولة لفهم الوجود ، فى علاقته بنفسه^(٢٢) وقد سبق أن عرفنا أن هذه الفكرة الأساسية هى التى يلتقى عندها البيويون الكبار - ليفى شتراوس ولا كان ، على ما بينها بعد ذلك من وجه الخلاف - وهذه الطريقة تخلصت البيوية - على نحو ما هو الشأن فى العلوم الطبيعية - من كل ما يتعلق بمبحث القصة . وكل ما يتعلق بالدعاوى الأخلاقية أو النظريات الميتافيزيقية . مكثبة عندها التحليل الوصفى .

وأما فيما يتعلق بالمفاهيم التقليدية الخاصة بشكل العمل الأدبى ومحتواه (ونتذكر هنا أن التفكير الأيديولوجى نفسه يفرق بينها حين يلتقى بالثقل على نوعية المحتوى الجمالى للعمل الفنى) فمن الواضح أن البيوية تحاول - مشتركة فى هذا مع مدرسة الجشطط النفسية ، وكرد فعل للترجمة الإمبريقية التجريبية - التحرك نحو دراسة تأخذ الحقل الكامل فى الاعتبار ، ولا تتخلو من الشبه بنظريات القرن العشرين فى مجال العلوم الطبيعية . فكم انتهت هذه العلوم حديثا إلى الشك مما يتصل بالخاصية المادية للذرة ، تثبت الدراسة البيوية أن المحتوى هو فى حقيقته شكل . وأن تحليل هذا الشكل المستحق عن العنى يتطلب قالبا يكشف للملاحظ مالا ينال عن طريق الحس المباشر^(٢٣)

وإذا كان العمل الأدبى فى أبسط مظاهره يمثل نشاطا لريا يصدر عن إنسان فإن هذه الحقيقة لا تمثل أى عقة أمام التحليل البيوى للعمل الأدبى بوصفه كيانا موضوعيا منفردا عن صاحبه ، فالبيويون - فيما يبدو - يأخذون بأن اللغة سابقة على التفكير ، وأن الإنسان حتى حين يفرض أنه يفكر فإنه فى الحقيقة يستخدم أفكار اللغة نفسها . وهذا ما يرمسه نقاد البيوية : «التفكير ليس عبدا للغة ، على عكس ما يعلنه أولئك البيويون بطريقة تعزيرية ، من أن اللغة «تصعدت نفسها» من خلال الإنسان»^(٢٤) ولكن يبدو أنه لم تكن لدى البيويين مندوحة عن تقرير استقلالية اللغة كذلك ، مادامت هى التى تشكل جسم العمل

الأدبى . وهى بهذا الوضوح تصبح ملائمة كل الملائمة - مع التحليل الموضوعى .

ولا شك فى أن تحليل لغة النص أسلوب مشروع . يصل فى كثير من الأحيان إلى نتائج باهرة ، ولكنه ليس الأسلوب الوحيد ، فهناك أيضا أسلوب التعبير ، على نحو ما أشار إليه فوكو Foucault فى كتابه «الكلمات والأشياء» Les Mots et les Choses . ومع أن هذين الأسلوبين يتعايشان فإنهما يتعارضان تعارضا أساسيا . فإذا كان التعبير بملأ ذلك الخير الناشئ عن اندغام الذات (فى معنى) فإن التحليل يعمل من استبعاد تلك الذات ضرورة لازمة لدراسة الخصائص الشكلية التى تكيف عملية استظهار أى نمط من أنماط الخطاب . وفى مجال الأدب على وجه أخص ، يتوقف قيام علم للأدب - على نحو ما بينه بارت بطريقة رائعة - بما يتاح له من قدرة على معالجة الأعمال الأدبية بوصفها أسطورة . ويمكن أن تفهم كلمة الأسطورة هنا بمعناها الذى حدده لها ليفى شتراوس ، أى بوصفها نمطا من الخطاب استعادت منه ذات القاص^(٢٥)

فالتعامل مع الأعمال الأدبية بوصفها أسطورة يعنى تحليلها بمنزل هى أى مؤلف ، لأن لهذا لا يدعى أن الأسطورة من تأليفه ، وهى فى الوقت نفسه بناء لغوى . إنها نموذج باهر للبناء اللغوى الذى يشكل كيانا أدبيا موضوعيا مستقلا بذاته .

ومن جهة أخرى يرى جيرولو جينيت G. Genette وأن علم الأدب البالى يتجنب كل المحاولات التى تنحو إلى اختزال العمل الأدبى . على نحو ما يصنع التحليل النفسى أو الشروح الماركسية . ومع ذلك فإن علم الأدب البالى يقوم بطريقته الخاصة بنوع من الاختزال المدخل . بمعنى أنه يصطدم بمادة العمل حتى يصل إلى هيكله العظمى . وهذه العملية ليست سطحية فى الحقيقة ، بل هى تمثل - إلى حد بعيد - نظرة حادة أشبه ما تكون بالأشعة الحمراء التى تستطيع أن تتوغل فى أعماق الشئ إذا هى سلطت عليه من الخارج^(٢٦)

إن الوصول إلى هذا الهيكل العظمى للعمل الأدبى : أو لنقل - التزاما بالمصطلح - هذا النظام الفئرانى لعمل الأدبى ، لا يمكن أن يكون غاية فى ذاته ، لأنه من الطبيعى أن يطوى العمل الأدبى على نظم داخل . وحين يصبح الكشف عن هذا النظام منكشف أعينته فى ذاته يكون المسح البيوى مبرا ، إذ أنه لا يمكن الكشف عن هذا النظام إلا بهذا المسح .

على أن نقاد البيوية لا يأخذون عليها ما تنحو إليه من اختزال العمل الأدبى نفسه إلى نظام فحسب ، بل يرون أنها تقوم أساسا على تجرييد العمل الأدبى من جهتين أخريين ، وهى مجرد حين تفصل للذرة للرصودة عن سياقاتها التاريخية (ومن ثم يشأ خطر الوقوع فى «الوهم الشكلى») ، وهى مجرد بقدر ما تفصل الإنسان عن نتاجه الحضارى (ومن ثم يهدد «اختفاء» الإنسان لدى البيويين بأن يصبح حقيقة»^(٢٧)

وليس من هدف هذا المقال تقديم عرض لبيوية فضلا عن نقدها ، وإنما كان وقوفنا عندها هذه الوقفة لكي نذكر إلى أى مدى

طيس في وسع العالم أن يعرف شيئا عن أي شيء دون أن يهتمك - بطريقة مباشرة أو غير مباشرة - في الشيء الذي يراقبه - ومن ثم يستحيل أن تحصل معرفة ما بأي خاصية غير مباشرة أو بأي كائن دون تعاضل . وفي هذا السياق تصحح النظرية العلمية صورة للعلاقة بين الإنسان والطبيعة . ولما كانت هذه العلاقة متغيرة فإن النظرية كذلك ينبغي أن تخضع للتغيير . وإذن صارت المعرفة *a priori knowledge* أي أطلقها إذ تخون على النظرية العلمية للعاصرة لما مرها ، وهو يصدر من موقف إستمولوجي يقيمه على أسس أن الكون الذي يصفه العام ليس كونه موضوعيا بصورة كلية ، بل هو - في جانب منه - كونه ذاتي ... وإذ لم يسخرية الأحداث أنه في الوقت الذي راحت فيه العلوم الطبيعية تسعى جاهدة لكي تحرر نفسها من «أسطورة» الموضوعية ، والقدرة على التنبؤ ، وطغيان المسج بصفة عامة ، انجذبت العلوم الإنسانية إلى مزيد من المسجبة المحددة تحديدا صارما .

إن طبيعة الظاهرة الأدبية تعرض لها وجودا خاصا ، لأنها جُماع في شبكة من العلاقات بالغة التعقيد ، تضم الذاتي والموضوعي والفرد المبدع والجمهور المتلقي ومستويات الوعي والمناخ الاجتماعي والبعد التاريخي . وكلها عناصر متردة ، تتبادل أماكنها من حيث الدعوية من حالة إلى أخرى . ومن ثم لن يجد علماء الإنسانية مخرجا من مأزقهم إلا بأن يطوروا مناهج الإنسانية نفسها بما يوائم حقول مادة دراستهم

ومن أجل هذا يعود البحث عن امتداد العمل الأدبي خارج نطاقه للعنق (المحدود ، وذلك من خلال محاولة للمصالحة بين البيوية وخطية الجمال الماركسية ، ففرب بينهما في إنتاج فكر بنوي ماركسي في آن واحد . ومن ثم يذهب يوري لوتمان^(١٩) إلى أنه ينبغي من الناحية المسجبة استخدام مصطلح البيوية بكل حذر ، لأن الدراسة الأدبية البيوية - في رأيه - لا تشكل مدرسة علمية كاملة ومكتملة التكوين . وهو من أجل ذلك قد حاول العودة بمحور البيوية إلى المدرسة الشكلية الروسية . وهي محاولة قصد بها تقديم مسج علمي خاص لمصطلح «التحليل البيوي» للمراوغ ، الذي عملت على تعميته نظريات البيويين الغربيين المختلفة .

والواقع أن لوتمان قد عالج الأدب في كتاباته الأخيرة بوصفه مظهر أو شجرة في شبكة العلاقات الماثلة في حفة بعينها ، حيث فحص «الثنية» الأدبية أو الخاصة الأدبية في علاقتها بشاهد السياق التاريخي ، بوصفها مظهرين لأنماط السلوك النموذجية الماثلة في حفة زمنية بعينها^(٢٠)



تمثل الجهود منذ أكثر من عقدين من الزمان من أجل إقامة علم بالأدب ، يحاور كثيرا كل الطموح العلمي الذي شغل مدرسة النقد الحديث منذ عشرينيات هذا القرن ، حيث يستقر العمل الأدبي في منظوره كيانا موضوعيا مستقلا ، قابلا لتحليل والوصف ، مع إسقاط كل ركائز المناهج المعيارية وكل أدواتها وفي مقدمتها الناقد نفسه في صورته التقليدية . إنا لا نجد مكانا لهذا الناقد في كتابات البيويين - إن وجدناه - إلا في الهامش أو في الظل ، فهو في منظورهم من البقايا المتخلفة من الأرملة القديمة . وانحاء العناية المتزايدة إلى القارئ بدلا من الناقد - على طرفتها - تشير في وضح إلى محاولة نجح الوقوع في دائرة الأحكام التقويمية ، والإعلاء من قيمة الدراسات الوصفية

ومع ذلك لابد من أن نشير هنا إلى حقيقة مهمة ، وهي أن كل الدراسات التطبيقية التي قام بها البيويون لأعمال شعرية أو روائية قد احتارت نماذجها من كبار الشعراء والروائيين المشهود لهم بالتفوق . وهذا الاختيار نفسه يتخصص التسليم ابتداء بقيمة هذه الأعمال الفنية .

وفي الحق إن محاولة إخصاص الظاهرة الأدبية ، ومن ثم الحدث الأدبي ، لمناهج العلوم العصبية . إنما كانت تعبيرا عن إدراك الإنساني لتختلف مناهج الدراسات الإنسانية بعامة إذا هي قست بمناهج العلوم الطبيعية . ما أحررته من تقدم في العصر الحديث ، وعن رغبة أصحاب هذه المناهج الإنسانية في محاربة هذا التخلف باصطناع للمناهج نفسها التي استحدثت في مجال الطبيعية . وهذه المنقلة الكبيرة لا يمكن أن تكتسب شرعيتها إلا على المستوى التجريدي الصرف ، بحيث يركز الحدث الأدبي أو الظاهرة الأدبية عن سياقها الخاص ، ويُدفع عنها - كأي حدث طبيعي أو ظاهرة طبيعية - إلى معامل التحليل ، للكشف عن النظام أو النظم التي تحكمها ، واستخلاص القوانين العامة وراء هذه النظم .

وعلى هذا المستوى التجريدي الصرف قد تشابه الظواهر الطبيعية والظواهر الإنسانية بقدر يسمح لقيام علم كامل (هو ما يعرف بالسيربطيقا) يحاول الكشف عن القوانين المشتركة بين هذه الظواهر وتلك من أجل توطئها مرة أخرى في إنتاج أشكال جديدة ، مفعرا بذلك الجهد الإنساني الضخم المطلوب لإنتاجها . وهذه المحاولة تتطوى في كثير من جوانبها على إعدام للإنسان بقدر ما تعمد إلى تلخيصه في مجموعة من القوانين . وكذلك الأمر بالنسبة إلى الأدب ، فدراسة الأدب بمناهج العلوم الطبيعية إنما تقوم أساسا على التوحيد بين الظاهرة الأدبية والظاهرة الطبيعية . ولا بأس - في مستوى معين - من هذا التوحيد ، إذا كان الهدف هو مجرد التعرف على النظم والقوانين التي يحكم الظاهرة . ولكن الظاهرة الأدبية ما تلت أن تغلت من هذا الحصار ، وتفسر فمردها .

ونقد أصبح من الدارج الآن في مجال العلوم الطبيعية - كما يقول فلويد ميريل F. Merrell^(٢١) - أن مسألة المراقب للنزول تطوى على الوهم ، إذ ليس من الممكن استبعاد العقل من العالم مادام العقل يمثل جزءا مكملا لهذا العالم . وبهذا فإن العمليات العقلية ، للشعورية منها واللاشعورية على السواء ، يجب أن تتحلل ضمن ما هو موضوع مراقبة ،

ويرى لوسيان جولدمان أن هناك تجاوزاً بين رؤية الأديب أو فلسفته والحياة *Weltanschauung* التي عبر عنها في بناء خيالي له خصوصيته ، وفلسفة الحياة التي تستقر على نحو مغلف بكثير من العموص في وعي الجماعة . وهذا التمازج يؤدي بتحقيق العمل الأدبي لوظيفته الحياتية حين يكون كاشفاً لذلك العموص ، ممثلاً لبنية ذلك الوعي بما يقبل وما يرفض وما يطمح إلى تحقيقه . ولأن هذا البناء الأدبي بناء خيالي فإنه يكتب قيمته الحياتية بمقدار ما تتألف فيه عناصر البناء وأدوات الصياغة مع تلك الرؤية ، مكررة معها بنية موحدة

وهكذا يعود الكلام عن القيمة الحياتية بوصفها الخاصية المسيرة للعمل الأدبي من حيث هو بنية حيالية ، ومن حيث هو تجسيم في الوقت نفسه لرؤية للحياة متبادلة بين الأديب والفرد والجماعة التي يتجه إليها .

ويستخدم جولدمان لذلك مفهومين أساسيين هما «الفهم» و«الشرح» . يقول :

«إن أهم عمليتين عقليتين ترتبطان بالدراسة العلمية للمعطيات الإنسانية هما الفهم والشرح ، وكلاهما يمثل إجراءً تصورياً صرفاً ، على الرغم من أننا نرى في الفهم عملية اتحاد بالشئ أو تغلغل بالشعور إليه أو التعاطف معه . الخ . إن الفهم هو الوصف الدقيق لبنية ذات مغزى في علاقتها بوظيفة ما . أما الشرح فهو الوصف المنطقي لبنية أكم ، تكون فيها البنية موضوع الدراسة ذات وظيفة . وعلى أسيل المثال أقول : إذا وصفت عقلية الجنسي *Janssens* وفكره وعقيدته الدينية فأنت بذلك أفهم المذهب الجنسي . إنني عندئذ أقبل جهلاً من أجل الفهم ، ولست بذلك أشرح شيئاً ولكنني بفهمي للمذهب الجنسي أستطيع أن أشرح كيف أن أعمال راسين وبسكال ترجع إلى أصول جنسية ، وأيضاً فأني أصف العلاقات التي كانت قائمة بين الطبقات في القرن السابع عشر في فرنسا . وفي هذه الحالة فأني مرة أخرى أقوم بعملية وصف لبنية وجعلها مفهومه ، ولكني في الوقت نفسه أشرح كيف ولد المذهب الجنسي . فالشرح هو إدراج لبنة التي وصفناها وفهمناها في إطار بنية أكبر تؤدي فيه وظيفتها ، ويمكنني فيه فهم وحدتها» (٣١)

ومن الواضح أن بين جولدمان ولونغان وجه التقاء جوهري ، يتمثل في أن كلا منهما لا يقتصر على دراسة العمل الفني في ذاته ، أي بوصفه موضوعاً مستقلاً ، بل يجاوز هذه المرحلة من أجل شرحه في إطار ما سماه لونغان بشاهد السياق التاريخي ، وما سماه جولدمان بالبنية الأكبر .

ثم يعود جولدمان فيقول أن يكون العمل الفني تعبيراً عن ذات المبدع الفردية ، متغافاً في هذا مع سائر البيويين ، ولكنه في الوقت نفسه يستند بهذا المفرد الوعي الاجتماعي الذي يمثل البنية الأكبر . وهو عندئذ لا يحدحرجاً من الحديث عن القيمة الحياتية للعمل الفني ، حيث نسمعه عند ذلك النظرية الحياتية الماركسية فيقول

«أعتقد أن أي دراسة تحاول شرح العمل الأدبي من خلال الدوافع الفردية ستواجه دائماً صعوبتين على أقل تقدير . فأغلب الظن أنها لن تكون قادرة إلا على تناول عدد محدود من عناصر العمل ، وعلى وجه التحديد تلك العناصر التي عبر عنها الكاتب - ربما في شكل رمزي - عن مشكلاته الفردية . ولكن التشكيل البيوي لعالم العمل الأدبي يجاوز ما

هو فردي ، وهذه هي الوحدة التي تستقطب في الطريق وحتى إذا سلمنا بأن مثل هذا التحليل قد يحقق النجاح في حالة استثنائية ، فإنه لن يكون قادراً على شرح الفرق بين إحدى الروائع الفنية وعمل آخر لأحد الممثلين عقلياً ، له وظيفة فردية مشابهة . إن القيمة الحياتية ترجع إلى النظام الاجتماعي ، فهي ترتبط بمعتقد يتجاوز ما هو فردي ... والأعمال الأدبية العظيمة ، كأعمال راسين ، إنما تنشأ أصلاً من موقف اجتماعي معين ، ولكنها - بحكم أنها أبعد ما يمكن عن أن تكون مجرد انعكاس لوعي جمعي - تعد تعبيراً متماسكاً وموحداً على نحو خاص عن ميول جماعة معينة ومطامعها . إنها تعبر عما شعر به أعضاء الجماعة المفردون وفكروا فيه دون أن يكونوا على وعي بذلك ، أو دون أن يكونوا قادرين على صياغته بتلك الطريقة المتماسكة» (٣٢)

وهكذا يرتد جولدمان بالقيمة الحياتية إلى النظام الاجتماعي ، حيث يصبح العمل الفني تعبيراً - وليس انعكاساً - عن وعي الجماعة التي تصنع الفنان بوصفه فرداً فيها . وإذا حاول الإنسان أن يرى الوحدة التي تجمع أعمال راسين في علاقتها براسين فإنه يحقق في إدراك هذه الوحدة . ولكنه إذا حاول أن يرى هذه الوحدة في علاقتها مع الجماعة فإنه يصل إلى أشكال من الترابط لم يسكرها راسين قط . ذلك لأن راسين كانت لديه الحاجة الحياتية لأن يبي عالمًا مترابطاً ، دون أن يعرف هذه الحاجة سبباً . ولا يتحقق هذا الترابط إلا من خلال علاقته بالجماعة . لذلك فأني أقول : إن معارفنا جميعاً تتطلب فهماً ذاتياً وقطباً موضوعياً .

وعلى هذا النحو نجد للمشكلة المنهجية حلها عن يد لونغان وجولدمان وأصحاب هذا الاتجاه الذي يأخذ بمعية المسح ، دون أن يهمل لإطار الجبري الذي تتحرك فيه الظاهرة الأدبية . وإذا كانت مشكلة الدات والموضوع مازال تشغل حيزاً من تفكير المشتغلين بالشطرنج النقدي فإن الحل الذي يقدمه هذا الاتجاه يظل مقبولاً إلى أن يظهر حل آخر أكثر فاعلية ، فلا نهاية للبحث ، ولا نهاية للكشف ، وكل تمحيص جديد هو إضافة تنويرية لما أهميتها . وإذا كان أناقول فرانس قد تشكك في القرن الماضي في إمكان قيام علم بالأدب فإن الجهود التي بذلت وما تزال تبذل في هذا القرن في دراسة الظاهرة الأدبية تؤكد أن مثل هذا الشك لم يعد له مبرر ، فليست المشكلة الجوهرية الآن تتمثل في إمكان قيام هذا العلم . ولكنها - في الحل الأول - تتعلق بالمذهب السلاطيم له . وربما كان الجميع بين الوصمية والمعيارية في منهج مترابط يطرح حل الفكر النقدي حلاً من الحلول الممكنة

● هامش البحث

- ١ - انظر مثلاً هاتم : النقد الأدبي ومدارسه الحديثة - ترجمة د . إحسان عباس ود . محمد يوسف نجم . دار الثقافة - بيروت ١٩٨٨ - ص ١١
- ٢ - مارلو شور ورمبلاه : النقد ، أسس النقد الأدبي الحديث - ترجمة هبة هاشم دمشق ١٩٦٧ - ص ٦٥
- ٣ - نفسه - ص ٦٧
- ٤ - نفسه - ص ٦٣
- ٥ - انظر هاتم ، ص ١٠ - ١١٩

- Ann Shukman Soviet Semiotics and Literary Criticism- New Lit. Hist., vol. IX 2, 1978 p. 193 - ٢١
- Floyd Merrell Structuralism and Beyond, A Critique of Presuppositions- Diogenes 92 - ٢٢
- Ibid. p. 71 - ٢٣
- Ibid. 101 - ٢٤
- Donato op. cit. p. 97 - ٢٥
- Gerard Genette Structuralismus und Literatur- Wissenschaft und Structuralismus in der Literatur - Köln. 9172 p. 79 - ٢٦
- Merrell op. cit. p. 73 - ٢٧
- Ibid., p. 93 - ٢٨
- Ronald A. Champagne A Grammar of the Languages of Culture Literary Theory and Yury M. Lotman's Semiotics New Lit. Hist. vol. IX-2 1978, p. 206. - ٢٩
- Shukman op. cit. pp 193-4 - ٣٠
- Lucien Goldmann Structure, Human Reality, and Methodological Concept - ed. in The Structuralist Controversy. p. 103 - ٣١
- Ibid., p. 109 - ٣٢
- نظريون قال أوكسford - النقد الأدبي - ترجمة صلاح عبد الرحمن - دار صادر بيروت ١٩٩١ ص ١٤٤ - ١٤٥ - ١
- نفسه ص ١٥٤ - ٢
- خامس ٣١ - ٣
- نفسه ١١٧/٢ - ٤
- نفسه ١٢٥-٢ - ٥
- L. A. Richards Practical Criticism, R. A. & K. P., London. 8th impr 1959 p. 11 - ٦
- أوكسford نفس ص ٢٣٨ - ١٢
- نفسه ص ١٥٤ - ١٣
- خامس ١١٣-٢ - ١٤
- كوك فرديد هو أول من قرر أن التفسير ليس مهادياً انظر - ١٥
- Eugenio Donato: The Two Languages of Criticism of The Structuralist Controversy- ed. R. Macksey & E. Donato, Johns Hopkins Paperback edition, 1972, p. 96. - ١٦
- Ibid p. 91 - ١٧
- Ibid., pp. 89-90 - ١٨
- Mejzarovsky Structure, Sign, and Function trans and ed. by J. Richards & P. Sloner; Yale Univ. Press p. 61 - ١٩
- نفسه ص ٦١ - ٢٠
- Ibid. p. 62 - ٢١



فصول

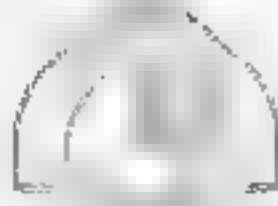
مجلة النقد الأدبي



التحليل النفسي للأدب

دراسة لمحتوى قصة «ليلي والذئب»

الدكتور فريج أحمد فريج



تقديم

«ليلي والذئب» هو عنوان واحدة من قصص المجموعة التي كتبها عادة السيد نحت عوان «ليل الغرياء». وهي المجموعة التي نشرها دار الآداب البيروتية. والتي ظهرت طبعها الثالثة في سنة ١٩٧٥ وتشغل قصتنا في هذه الطبعة من ص ٧٢ إلى ص ١٠٦

وسوف نتناول هنا العمل الفني المنشور بالدراسة وفقا لمعطيات المسج النفسي في التحليل والتفسير وهذا هو أن نبي كيف يمكن للتحليل النفسي بوصفه نظرية في الإنسان. وللمشتغل به اشتغال خبير متخصص، أن يكشف في أي عمل إبداعي - كهذا النموذج الذي تقع الدراسة اليوم عبء - عن معان ودلالات، وهي تعبر عن جوانب إنسانية عميقة، لا يمكن بلوغها بغير هذا المسج

ولنوضح هذا بشئ من التفصيل

تنطوي على إعلان آخر، وعلى تعبير معابر بل مناقص عن لا شعور، وإذا بالشعور الظاهر منه لا يبدو أن يكون إنكارا لهذا اللاشعور وبعبارة له وهكذا نجد أن أكثر أشكال الإتيات إلحاحا لا يبدو أن يكون قناعا يحق وراءه أكثر أشكال التي تأكيد، فإ أكثر ما يكون الحب المبالغ فيه مجرد قناع يحق الكراهية، وما أكثر ما تكون الكراهية أو النمر المعلن قناعا يحق وراءه حبا واشتهاء يؤدي الإفصاح عنها إلى استئثار الإثم ومن ثم الندم

ينظر المشتغون بالتحليل النفسي إليه بوصفه علما بالإنسان عما هو كذلك، أي بوصفه علما يسمد أصوله من دراسة الإنسان في أخفى أنموذج. وفي مقدمة هذه الأحوال حالة مرض - حيث تدفع الإنسان معاناته وآلامه إلى البرح كما يصير فإذا حقيقة تكشف شئ مثيرا وإذا بالظاهر السافر يكشف عن باطن حتى - وإذا بالسطح الساذج البسيط يتفتق عن عمق أكثر كثارا وثراء وتعقدا - وإذا وراء الشعور المعنى لا شعور مصير وإذا بمظاهر الإعلان والتعبر عن هذا الشعور

التصلب له إلى صروب من أحلام النقطة أو نرويه أو لإسح نحي
والأدنى أو غيره من صروب الخذل

وهكذا ينجار شديد - ودون دخول في تفاصيل حرقه ومجيئه
متخصصة - تطور التحليل النفسي من نظرة وطريقة حرفية في علاج
نوع محدد من المرض النفسي - هو العصاب - إلى نظرة عامة في حلول
النفس وحماياها - وفي طسعة بوجود الإنسان بأسره - ونقصه إلى مسجع
وحرقاب وأدوات يستخدمها المتخصصون في حرق أحد العموص
الخطي يمدو النفس وقواعد لغة واسموا في تتبع

ومن هذا المصنف سبكون ثلثون. هذا المصنف لأدي - على قصة عاتق
السيار - مثل غار - فريد - روبرت - حيدر - أدب - صوفيا كليس
وهو هامب - شكس - ومنها يدور - غفيرة - ميسور - لاجلام
والأماخير - مثل - تاجور - ألف - مذكرات - مرسوق - كم - فعل - فريد
تذكرات - شريد - إلح - وهذا - موقرة - هـ - جس - من - مهور - محيل
المصنف - لآي - اطار - الذي - انتهى - إليه - على - يدى - د - - - - - بحسب - من - فى
بطرة - اثر - أيضا - وقد - تحقق - له - من - الإبداع - من - جهود - واسع - فى - تصاق
العبارة - ونظ - المصنف - وقد - تحقق - له - بعد - وبالمستعين - به - من
إفاده - من - الفكر - المبدع - وسيفتحى - ذلك - ما - يصعبه - الخيال - من - شير - كمال
أقصى - الأمر - إن - لم - تترك - طرفة - أو - من - غير - وخير - وبنياب
قصة -

••• نيل والفنوب

أو جدول الحروف والوحدة والاختراب

هذه القصة التي وقع اختيارنا عليها من بين القصص السبع في هذه المجموعة ، والتي تبلغ قراءة خمس وثلاثين صفحة ، هي في تقديرنا أقصر قصص المجموعة على التعبير عن جدل الوجود الإنساني ، جدل الوجود والمدم . أو جدل الخوف والأثمة ، من حيث كون الوجود الإنساني الخفي هو الوجود الآمن في حضرة الآخرين ، اعترافا منهم بأدب ونقلا لها وتواصلها معها ، ونقصه العدم الذي يشل خوفا ووحدة ووحشة . وفقدانا للتواصل هو فقدان ثلاثنا وللآخر معا وهما إذن وجهان لشيء واحد . ومن ثم تكون العربة والاعتراب ويصير العدم حواء محمدا من هو إنسان

إن عدل المجموعة كلها هو أنس من عدل شو عليه وهو
نقص النهار ونور الأمل وليس هذا عندنا بل به بين حراء حيث
لا ألفه ولا ثابعا .

أما القصة فعوانها إلى والدنوب فالآخر هو دنوب . هـ بقصد
إسائه محاسب . بل صار كذلك دماراً والتهام وعمرناً ولكن ما كان
يعرف حق المعرفة . فلهذا من جعل واسماء لتحليل معنى . أب الآخر
هو وجه من وجود الذات . فان دنوب هو معنى مـ . يو
بمعناها أو هو . كما في المصطلح . الأ . الآخر .

والتحليل النفسي هو العلم الذي استطاع أن يكشف عن الوجه الآخر، الوجه الخفي للإنسان في وحدته الخفية بهذا الوجه الصاهر ولكن تحليل النفسي لم يكشف فقط عن مضمون هذا الوجه وعن محتوي هذا باطن الخفي ، بل كشف لنا كذلك عن شكل هذا الوجه أو البنية ، التي يعلن بها هذا الوجه عن نفسه من خلف أقعة الإنكار والتي والتزييف . كشف لنا عن « لغة اللاشعور » . وها هو فرويد مؤسس هذا العلم ، يردد أعظم كنه وأعظمها على الإطلاق « تفسير الأحلام » حيث يقيم في هذا الفصل الدليل على أن ، الحلم لغة العالم ويقول مصطفى صوفان مترجم هذا الكتاب : لقد عرف فرويد الإنسان بلغته بما هو راعب ، مثلاً عرفه أرسطو بلغته بما هو عارف . وهكذا فإن كشف فرويد هو بمعنى ما كشف لغوي ، كشف لنحو هذه اللغة وبلاغها ومفرداتها . ولغة الرغبة هذه هي لغة اللاشعور ، لغة العمليات الأولية ، حيث الرموز والعمليات الدفاعية ، وحيث التعبير أكثر ما يكون إمعاناً في « الصيانة » وفي بعده عن التجريد . إنها لغة مصورة يدائية في مقابل لغة الشعور والوعي والمنطق والمعرفة والواقع في ارتقاء تحررها ومعطفا

من طريق المرحس اذن كانت بداية الانتفاء الصادق والعميق عماهية الوجود للإنسان من حيث هو وجود « رابع » في المقام الأول - يفوقه عمقه ويصلحه إلى بداية طريق آخر - يتحول فيه إلى « وجود عاقل » ومع ذلك يبقى الوجود الرابع قوة خفية محركة لا تقاوم ولا تقهر - وإنما مظهر متخفية في سائر هذا « الوجود العاقل »

هذه الصورة التي استمدت أصولها الأولى من الإنسان مريضاً
سرعان ما تعدت لتشمل وجود الإنسان كله مريضاً وسوياً ، طفلاً
وراشداً ، يقطر وحالاً ، واقفاً عن أرض الواقع الصلبة ومنصرفاً إلى
أعمال الإنتاج ، ومعرضاً عن هذا الواقع حين يقسو عليه فلا يقوى على

وعلى هذا فليلي والدثب ، وأبصا ليلي الدثب ، أول ما تعلم عنه أولي كتابها هو حرمها : «إلى خاتمة (ص ٧٢) ، وكل ما حولها يرتعد حوها ... السطور في محلة الطب الكبير ...» وهنا قد يتساءل أهل الوعية الموصوعية الساذجة كيف لسطور مطبوعة على صفحة كتاب أن وترتفع ، وكذلك كيف يمكن - كما في النص - «أن يصاب النور بعماءة (ص ٧٢)»

الإجابة عن ذلك ندرها من دراسات التحليل النفسي ومن تصوراته النظرية . إننا هنا بإزاء فقدان التمايز بين الذات والعالم . فقد طغت الذات على العالم فأصبحنا بإزاء وجود غلظ . لقد صار عالم «ليلي» وليست بيلي وحدها ، خائفا يرتعد ، وصار النور بعضا منها : يصيبه ما يمكن أن يصيبها . إننا - بعبارة حرفية أدق - بإزاء ما نسميه ببلان كلاين «التعريف الذاتي الإسقاطي» Projective identification . ولذلك أيضا نجد «ليلي» في نفس الفقرة الأولى من هذه الصفحة الأولى تصف النور أو الحروف أو النور والحروف جميعا ، فتقول : «إنها كأنياب سوف تثبت فجأة» . وتتخصص على من مكان ما لسبب أجهله كما تجهله هي أيضا . ثم تكرر مرة أخرى الإسقاط هي حولها وتصف بين فوسين قوطاها فراس لو تدرى .

مرة أخرى كيف يمكن لمعطيات الذات المادية الجامدة كالحروف والحروف أن تصبح أنيابا تثبت وتنفص للرق وتغير طبيعة الحال

الفقرة الأولى إذن تعلم من الحروف الذي يحول عالم ليلي المادي إلى فزع وإلى خطر يهدد بالانتهام ، فليس الأمر متعلقا بـ «تدريج» التمايز بين الذات والعالم ، ولا بوضان ما بالذات على العالم ، بل هناك أيضا إحيائية animism . تدفق بالعالم غير الحي . هذه الإحيائية تجدده لدى البدائيين وصغار السن من الأطفال ، أما ظهورها لدى الراشدين في محتمات متحصرة فإنه علامة من علامات المرض النفسي ، أو ما يسمى بالذهان . Psychoz

ومع ذلك فإن آخر ما بالفقرة من كلمات هو طلب الجدة أو المرو البشرية (يا فراس لو تدرى) . ونكس هل يدري فراس ، أو هل تفكر - بين - على جمعه يدري ؟ أي هل هي قادرة على حوار حقيقي وصادق على نحو يمثل به وعي فراس ، أم أن حائطا من صمها ، أو صبح خوفها وحيرتها وأمرها ، يحول بين فراس وبين أن يدري ؟

مرة أخرى هي وحائفة ، ثم حديث عن الجمجمة صديقها الوحيدة . والتعريف أن ديب ، تتحدث عن الجمجمة بوصفها صديقة ، وهذا معناه أنه حيث حيث يقوم الحوار يصبح كمنها (كما هو الحال مع فراس) ، وأنه حيث يكون الحوار محالا يرى ليلي محاوله (كما هو الحال مع الجمجمة) . فهي تحدثنا عن فقدان الجمجمة لمرحها ، وعن برزخ السحرية في صورة عيبها ، وعن فكها الأسفل الذي يرتجف ، وعن صرخة ميتة في عنقها المقطوع ... وفي نفس السطر من نفس الفقرة تقول «الصرخة في حجرى (حجرتها هي) تنطق في كوم رماد صدى»

وهكذا مرة أخرى يرى فقدان التمايز بين الذات أو الأنا والعالم المادي غير الحي . ثم محاولة التعامل مع معطيات هذا العالم . وكأنها حية - بل

كأنها عينا حياة بشرية . فهذه الجمجمة ، التي هي في الأصل أداة تعليمية (حيث أن ليلي طاللة طب) صارت صديقة وصيدة لليلي ، تتواصل معها وتتطور ، وترى فيها ذاتها متخارجة عنها ، أو - بعبارة هيكلية - صارت ليلي معترية عن ذاتها في الجمجمة الميتة ، ومن ثم فإنه في عقب الحديث عن صرخة الجمجمة الميتة تتحدث ليلي عن صرحها هي ، وعن حجرتها هي .

...

لعله يجدر بنا قبل أن مسترسل في هذا العرفس والتحليل والتفسير لتفصيل لنصوص هذه القصة - أقول : لعله يجدر بنا أن نحاول قدر الغائبة - من القصة نفسها عرصا موحزا ، ثم يعود بعد ذلك إلى التفسير والتحليل

في هذه القصة نصنأ نصنأ بديتها «ليلي» عن نفسها ، حديث تخرج فيه الذكريات بالوقائع والانطباعات والخيالات الشخصية . أكثر الكلمات تكرارا كلمة خوف الشمل الطاغى الغاء يسطر بيلي ومرفقا ويعرف كل ما حولها . اللهم أن بين هذه فتة غريبة نقيم في لندن وتدرس الطب فيها . لذلك فهي تقيم في المدينة خامعة ، في واحد من أحيائها . ول حجرة تذكرك ريش (٢٠٢) . وتقيم معها في هذه الحجرة شريكها زيد ، لا كشيئة ، هي شريكها (بالفرجة) كما تقول وليس بالاختيار وعلاقة بلي . هذه العلاقة تثار وشقاق وكراهية متبادلة . أما صديقة ليلي الوحيدة . كما تقول ليلي هي نفسها . فهي خبيجة . هذا . لإصده إلى عدد من الدمي لصوفه . حتى تتدل من بعد رحلت مكتبة . والتي تشبه واحدة منها إلى أمها ، والثانية بي بيبي ، والثالثة بي صديقتها فراس . وهي تدرس الطب في فاس . أما رسمها فقد كانت تدرج من أبحاثها ، من طقسها المرصدة ذات . تطالع لعدواني التدميري سحرى . كذلك كان لليلي هذه قط نقيه وتصادقه وتحدثه وسديه مدحج . كما أنها ترتكب في «مفر» إقامتها هذا أفعالا لا ترضى عنها الإدارة ، كأن تتطلع شريط لمخاطف ، ونفس البوحات القبة في حرفة الاستقبال ، وتسكب الحبر على الثياب المنشرة في غرف العسيل ، وتخبف النتيات بالجهاجم (ص ١٠٤) .

ومن خلال تدفق الذكريات واحتلاطها بالخواطر وبالأوهام وانحازف تتعرف على عالم «ليلي» شعرف وأن أمها صيدة محتجج ، وأنها تتنوع بمجال ماهر ، وشافة حادة ، ولزود يبع . وأمر ... عمرها بعيشة عبا في المدارس اللاهنية . وأن ... الحوالات للمابة . وكذلك كان الأمر ... من أمها تخبرها فيها بانفصاها عن أبيها . ونطلب ...

وهكذا فليلي وحيدة وهرمة . بلا ... بلا ... بلا ... قوة . بل بلا منزل ولا وطن ولا صداقة حقة . وتقول بلي (٨٣) «جمعة عشر عاما وحيد . أتميز به كنية دافئة كمنزل دار ...»

ولا يبقى بعد ذلك في حياة ليلي إلا شخص واحد ، يمثل الحبيب أو السند ، أو لأمل بل ربما كان يمثل وهم لأمل ، هذا هو فراس .

«معويا من دما لوجود كله - ولا يكون أمام ليلى من سبيل إذ
حاصل - يستعد به هويتها - إلا أن تذكر له اسم «حبيب» ويلاحظ
بها المرة الوحيدة في القصة كلها - التي تحدث فيها الاسم وهوية
كاملين - إذ تقول للبائع «المهندس - د. هاشم» اسم كامل - وهذه
وهوية - وليس تحديد ليلي طويتها أمام البائع بهوية هذا الحبيب - إلا
تعبيرا عن استحالة أن يكون لها هوية ووجود إلا بالانتماء والانتماء إلى
هذا الحبيب

لقد أملا د. هاشم هذه الصفحة وسرجت بتفصيل شديد
لوقائعها - لمحب - و«ت» - «العنوان» بهدف توضيح ما يمكن لتفوية
التحليل النفسي والحرفية من يسها به في الكشف عن الموضوع واللا
منظية في هذا الجزء من العمل الفني

ولعل بيني وأمامنا - شير إلى أهم عناصر هذه القصة وأكثرها إيمانا
في ثقافة المنظر وإهم - الواقع - أعنى الحلم والذنب

فما يتعلق بالحلم (ص ٨٩) ذلك الذي لا يرب بين مد حموتها - و
مد أن حرفت كما تقول - طعم الزجاج المسحوق بالدم - فوجره أن
جدها - أي أمها - فالحده هنا بدبل ومرى للألم لا نرضعها مع أنها جائعة
وأما جائعة - لأنها - كما تقول - جائعة - ومن ثم فقد أحست بالحرج
لأنها أحست بالخوف - وعندما شرعت في البحث عن مصدر حديثها
فلم تجد عجلة بقسوة لأنها مشغولة ولا وقت لديها - عند ذلك هجمت
عليها بأنياها الصغيرة - ومرت ثوبها لأنها جائعة (ص ٨٩) - لأنها
خائفة - لأنها مستموت رجا إذا لم ترضع - ويعلق هنا على هذا بشير إلى
ذلك الخدس العميق من جانب الكاتبة تحقيقة من أعين حقائق الحياة
النفسية للإنسان - وهي الدور المزدوج للأم في حياة الطفل - فهي
مصدر للعناء - ومصدر للألم والحلم - وإعراض الأم عن طعمها أو
إحباطها لحاجته إلى الرضاعة تنطوي في حس الآن على إحباط للحاجة
إلى الحب والأمن على نحو يفسر مشاعر الخوف والعذوان معا - لذا وجدد
ليلى في حلمها تهجم بأنياها الصغيرة - وكأنها ذئب - على الأم -
الجائعة - وتزق ثوبها لأنها جائعة - ولأنها جائعة - ولأنها مستموت رجا
إذا لم ترضع (ص ٨٩) - وهكذا فالرضاعة هي السرع الوقت من
الخوف ومن الموت رجا - وهكذا فهم معنى خوف ليلى الذي لا تمثل
الإعلان عنه مرارا وتكرارا

ونطرد ليلى من الغرفة فتهرب إلى الغابة بحث عن الذئب لترضع
(هكذا بالنص) كانت تعرف أنه هناك - ولم تكن خائفة منه كبقية
الأطفال - فقد كانت تعرف أنه يحبهم - بطريقة الخاصة - وأنه ليس
شريرا ... وهكذا طوال صفحة (٩٠) تروى ليلى حلم الذئب الذي
ظلت - في حلمها - تبحث عنه في لحظة - إنها تعيش امتدادا له وعجبه - إنه
كان شادا رقيقا شعاف العينين (هكذا) فالذئب الذي يرمي بصورة
الشريرة للأم - يتحول إلى شاب تعيش نحوه شعور ناعمة ولامتنا
فهو رفيق شعاف العينين - هكذا يتحول رمز الأم لشريرة إلى صورة
ذكرية - إلى شاب رقيق ومحبوب - وعنى عن اليأس ما ينص على عيه دنت
من استحالة منطقية - لكن التحليل النفسي يعلمنا أن منطق الشعور

صديقها الذي تحاول دائما أن تشجده به عند الحاجة - وإن تقم معه
حوارا - مجرد حوار - كثيرا ما لا يتجاوز حدود الحوار الداخلي بينها وبين
نفسها - متصورة بيده حاصرا معها في أنشائه

وتتضمن القصة وقائع أخرى - بعضها لا يتجاوز نطاق الوهم أو
خيال - ولكنها وقائع عظيمة المعنى صيغة الدلالة - فها هي ذى
تذهب (ص ٨٤) إلى عزز «معتوق» الذي تقول لنا إنها اختارته لاسمه
و«معتوق» حبيبته به - لأن اسمه عربي - ألا يكشف لك ذلك عن حاجة
إلى تدعيم الهوية - هويتها العربية - ولكنها عاجزة عن إقامة هويتها
بشخصية فلا يبقى ساهي - لأن تدعيم هوية أخرى هي هوية صاحب
عمر الحويث - لقد ستمت كما تقول - الحديث باللغة الأخرى -
لإجبرية - إن مشغل بالتحليل النفسي الذي يعرف هذه الاضغاط - لا
تذكر أن يمر مثل هذه العبارة مرورا عابرا أو أن يتعامل معها في
صحة - فاللغة أداة تواصل - اللغة خطاب - ولا خطاب بلا
مخاطب - وهو - من ثم - يسأل : لماذا ستمت ليلى الحديث باللغة
الأخرى ؟ لقد ستمت لحوار لغة أجنبية - وتتذكر أن اللغة الوطنية
هي - كما يقال في الإنجليزية - لغة الأم

Mother Tongue أو لسانها - أي لغة الذات والتواصل العاطفي -
والانتماء الحق الذي يمح الوجود شخصيته - وعلى هذا قليل نعرف في
تواصل حق - في حب صادق - واحد هي دائما رمز للحب - إلسا
نصف الحبيب في العريف تقول «حلو» - ونصف جمال المرأة
«بحلاوة» - ونفس أخرى في الإنجليزية - بكلمة Sweet تعني
«حلو» كما أنها تستخدم استعدا ما شاعرا لوصف المرأة الجميلة - إنها
دون نتجه بلسان الأم - أي بالتواصل الصادق الداخلي - إلى بائع
حنوى - أي مانع حب - عربي - ومن اسم معتوق معه ينطوي على
«معتق» والانتقال والتحرر من قيد الأسر والعبودية - وهي تطلب من
هذا «سابع» كتمكة لعبد ميلاد الجمجمة - وعندما يستريحها الأمر -
تقول - «قلت لك لعبد ميلادى» - هي إذن والجمجمة كيان واحد

ومن إذن بإراء الخلط للهوية - فليلى هي الجمجمة والجمجمة هي
ليلى - والخلط الهوية يقوم على مبدأ المشاركة والتبادل - فليلى بقدر ما
تصبح جمجمة - فإنها تتجرد من الحياة والجمجمة بقدر ما تصبح ليلى
فإنها تكتسب الحياة - ألا نجد أنفسنا هنا بإراء وحدة جدلية بالمعنى
المبطل العميق ؟ وعندما يسأل البائع ليلى عن عنوان البيت يكون
شعور «البيت» كلمة مرعبة - ويكون تعثر ليلى في التعبير عن وعي
الداخل - فهي حقا بلا بيت - إنها تقول للبائع «يبقى شارع ضربيل على
حديه شريف من العرف المتشعبة و...» ويتعثر التواصل بينها وبين
البائع - العربي - مانع الحب والاعتراف (رمزيا) - إذ يقول لها «لم
أفهم اسم الشارع» بعبارة أخرى لم يستطع أن يحدد مكانها ماديا

وبما وقع شيء، وممثل للاشعور، والرعية والتحليل شيء آخر، وبما
يبدو أن هذا هو مخرج الصورة الأنثوية بالصورة المذكورة. وبعد
لكونه مرة أخرى في نفس الصفحة لترح الصورة الأنثوية بالصورة
بذكره، ولحاجات العدواني للشرس بالحاجات الخوف الطيب. فتقول
(ص ٩٠) «في احتضانه الشرس لليل تخدير يشه الحنان. يشه
عقصاب موت عيب». مرة أخرى تخرج الصورة الأنثوية الحايه -
صورة الاحتضان - بالصورة الذكرية الشريرة العدوان الحية
تتأسل (صورة الاعتصاب)

ومع ذلك تقول المؤلفة على لسان ليل، «إنه لم يحدث ليل - وأنه
أراد أن يفلها ولكن أناته ركت بطريقة جعلت من قلبه عضة
ميتة...». كذلك تقول في نفس الفترة: «فلما ابتسمت بنشوة طفل
فرغ للتو من احتضاني لدى أمه غي أن يمنحها كل ما يملك». وفي
الفترة التالية مباشرة تقول: «ولا سرى سمه في جسدها... الخ»

جد هنا امتزاجاً بين الصورة الأنثوية، صورة الأم المرضع والصورة
بذكرية، صورة الحب والمقتصب، والذكر في علاقة تناسلية بأنثى،
ولكن علاقة قتل وتدمير. ومع ذلك تقول إنها ابتسمت بنشوة طفل فرغ
لثو من احتضاني لدى أمه، الصورة هنا تنقسم بشوة، ويعتقد قوفاً
سرى السم في جسده، وكأن القيلة تشبه برصعة هامة

هذا نجد أمسا باراء تجسيد بالغ الوضوح لما اكتشفته ميلاني كلاين
Melanie Klien
المدرسة البريطانية في التحليل النفسي للأطفال، هو أي هذه النصوص
تجسد بصورة حرة مكشحات هذه المهلة المشهورة كما تفهمها وأحد في
أهم كتبها وهو
Envy and Gratitude

«الحسد والعرفان» فيما يتعلق بتطور علاقة الطفل
الرضيع بأمه والدور الخامس لعملية الرضاغة، وما ينصل بها من شر
وغيرة وعرفان إلى آخر هذه المفاهيم التي يعررها للشتغلون بالتحليل
النفسي.

لقد تحولت الأم بحرماتها وبسبب من عصب، بين الحب والأمومة إلى
دنية شريرة وامتزجت صورتها بكل ما في العالم من أشياء وأفراد،
وبخاصة صورة الأب، فالدثب أم مفترسة في إهاب ذكر، لذلك تخرج
الرضاغة بالاعتصاب، وتخرج القلة أيضاً بالرضاغة، وتأخذ التي لا
صورة لمادة اشعة راحية، وإنما صورة السم يسرى في الحسد بلحق
به الدماء

وتستمر بين في روايتها للعالم وتساءل «كان مص - الدثب - أنه
تسحب عسلًا ورحمًا (وكأنه «يرضع ولده»!) من شومه
هكذا، دون أن يدري»

كذلك تصيب قائده، «وحبنا قتل الخوف ليل لم يدرك أحد أن ليل
كانت هي الدثب، لأنها أتتته عنه فأ، وجعلته يدرك كم هو عاجز
وصعب ووحيد» (ص ٩٠)

به هنا ياراء احتلاط بين

١- الذكر والأنثى فهي في بداية الحلم تتحدث عن الأم -

وعن الرضاغة، لكنها تتحول إلى الدثب

ثانياً - الرضاغة، وهي نخط خالص، والقصة وهي تبادل بين جسدي
منيرين، ينطوي على مستوى أكثر تقدماً من العلاقة الحسية
العبرية

ثالثاً - الخطط بين ما هو إنساني وما هو حيواني، فهي تبدأ - في -
الجلدة - ثم الحيواني الدثب - لكنها تصفه بأنه كان شاباً رقيقاً
شفاف العين

رابعاً - وأكثر من ذلك وأهم هذا الاقتراح Fusion - بالمعنى
التحليلي الدقيق - بين لطافات الذبذبة والصفات العدوانية
التدميرية، متمثلة في العناق الدافئ، المتعشش والاحتضان
الشرس، الذي يشه اعتصاب موت عيب ثم ثدى الأم وسب
وسم الدثب

ولمعد بناء الموقف في هذا - بل - نحن نبدأ طفلة محرومة من
الرضاغة والحب، وهذا الحرمان يدفع مشاعر عدوانية تدميرية تتجه إلى
موضوع الإحباط وهو الأم، ويؤدي توجيهها هذه الصورة السدرة
والفاخرة إلى الأم، إلى استجابة كثر عدوانية وإحباط من جانب
الأم، فيكون الحرب إلى موضوع بدلي، لكنه حرب يحصل في نهاية هذه
المراحل من العدوان السادي العيب وهو عدوان يتم في مرحلة من
الحرب العنصرية الحسنة - هي ما يسمى بالمرحلة النفسية - تنسم في هذه
الأول نخالة من اللانمير، أو اللاتعاضل، بين ادات والعالم، وبين
الادات والآحر، فكلاهما تخرج بالآحر محتشبه به، ويعلم في هذا تطور
من أطوار النمو النفسي بعض من الدات

المهم أن ليل تبحث عن بديل للأم، فتتجه إلى الدثب، والدثب
دثره كبير من خصائص الأم، وان حاضرت جهاد شدي ومرير كى
زاه على صورة مخالفة، على صورة طيبة غير شريرة، لكن دث لا
يكتب له النجاح، إن «صورة الأم الشريرة Bad
Mother Figure
تفهم نفسها على البديل، فيكون ذلك
حاصل من أجل تعويضه من شره، فلا يكتب لها النجاح، لأن صورة
الأم الشريرة تفحص على بدلها. ولكن في نهاية الحلم تخبر ليل د



أسمع شيئاً ، لم يأتني لم بعد سماع شيئاً ، عند حل و اس حرك شئيه
ويشير بيدي نكل عبيد حلة في مصر بل هي نكي حست بها وبين
سماع صوت فراس ويهم ما يقول ، هذه العقبة هي جوفها ، هي دقا
الشخصي الداخلي وتواصل ليلى فتتو - اعنت لندك يسجرا في
ملك ، ثم لم أعد أرى سري لسانك (بعبارة عبيد بقدر فراس
موضوعاً حرياً Partial Object أي ص مجرد
لسان لا يعنى بنسبة ما إلا تلك الوظيفة التي سبب عو كيب ، ثم
أصبحت عارية لمدة على الصخر في بعدة ألسنت حد - بعد
صدرى ، فولاد لأحد لوحشية دوريه ذكرت حد و في
صدرى .

هذه الصورة التحيلية تمثل بكلمة وامتداد للصورة التحيلية حسنة
السابقة ، للتمثلة في هناك الدث وقتته الممتدة ، وسمه ندى سري في
حسمها ويشير في المباشرة التحيلية لقد تحول فراس من موضوع
كلى - من إسان حتى يتكلم ويتواصل مع بين ، إن شئ آخر فقد -
أول ما قد - التواصل مع بليل ، إذ صاع صوته هو بعد سماع شيئاً ، ثم
أصبح شعين متحركان - ويدين تشيران ، أي أنه انحزل إلى مجرد اليدين
والشفتين . ثم انحزل أكثر فلم تعد ليلى يستطيع أن ترى منه سوى
لسانه ، ثم تحول الأمر إلى ما هو أكثر من ذلك ، ثم الانتقال من مرحلة
الكاش للوضوح (أي الآخر) وتمزيقه ، ليصبح مجرد لسان إلى تحليل
«دائري» Autistic أي تحليل خالص بلفظ الواقع
ويتصرف عنه . إننا هنا بإزاء انحياز وتدهور من علاقة إدراكية
بالواقع ، واقع لحظة وجودها بصحة فراس ، هذا الواقع الذي شرع في
الإنكماش والانتشار ، إلى أن تحول إلى تحليل وكانت براء حلم آخر إلى
بين خمس مصفا عارية ولسان فراس حاضرة ولادية بعمل تمزيق في
صدرها . بل إنها تقول في نفس المقرة : «على وجهي بتظاير الحصى
من صدرى : ها هو ذا فراس إذن بعد أن تم إنكماشه وتمزيقه وتخرجه
في وحدته الكلبة للتكاملة ليصبح مجرد لسان ، يتحول مره أخرى إلى
«حمار» إلى «آلة كهربائية» كما تتحول ليلى هي كذلك أولاً من موقف
التواصل والتناهم والخصور الإرادي الكامل ولوعى في مواجهة
فراس - إلى إسان عاجز عن الاستماع أي عاجز عن نكي وجود فراس
الإنساني الممتلي بالتواصل والتناهم . ثم ينزق بها الخيال فتجس نفسها
عارية لمدة على الصخر . ثم أخيراً مراها تقول : «على وجهي تنصير
الحصى من صدرى : ها هو ذا فراس من إسان إلى لسان ثم إلى آلة
كهربائية . تحول ليلى إلى صخر ، فيتظاير الحصى من صدرها على
وجهها

هكذا كان الانحدار والتدهور من المستوى الإنساني إلى المستوى
الخيري في حلم اندث - ثم مره أخرى في مستوى آخر وهو
للمستوى الحامد ، بل صخر وفراس حافة كهربائية - فبعد
متمو - إنسانيه . ثم بعد ذلك مقرة - حدود نفسية حد - ما حدة في
أشد حالات المرض النفسي عندما أي المقصود - حيث حد ذات - دور
العالم واحياء الحياء وحيه - يسهل لأدب معكم . أدب بلاشعة

ها هي الدث . لقد كانت بين أو - بعبارة أدق - لقد كان خوف
بين هو اندث - رة فتره دلة الخدم ونعيق - إذ تقول المؤلفة
بين كانت هي دث - لأ - تعسته عنه لم - أي جعلته لا تخو من
حد حد هي لا تعاسة وتتواصل مؤلفة فتقول : «وجعلته يدرك
سم حد عاجز وضعيف ووحيد» . وهذا كانت ليلى هي المؤلفة . فما أعاد
هذه المسئولية أو طبيعتها ؟ الإجابة هنا أن ليلى يجسمها وشراستها التي لا
تروى كمنبت الدث (الذي لم يكن قد صار بعد ذلك) - لا طاقة له
به ، فكان أن صار أمامها وأمام هذه عاجزاً وضعيفاً ووحيداً - وتعصف
مؤلفة بعد ذلك مباشرة ... «ومن يومها انطلق الدث في العابة يبحث
عن يد مجهزة لها أظافر معقوفة»

وهكذا أبعد لم بعد من مر تمام الدث الذي صار يجتمع ليلى
وشراستها عاجزاً وضعيفاً ووحيداً من أن يلتصق القوة في تلك اليد
المجهولة ذات الأظافر المعقوفة ، أي أن يصير الدث أكثر وتداولاً .

هذه الصورة الخلمية ، صورة الأم والدث وليلى ، صورة غريب
الاشعور - صورة الطفولة المبكرة التي تمثد جذورها - وكما يست
مكتشفات التحليل النفسي - إلى مرحلة الرضاعة ، أي العام الأول
وبدايات العام الثاني ، ليلى عبا يسيطر كاهل ليلى حتى من رشدها . في
الظفرات القابية مباشرة تنظّل ليلى إلى حوار مع فراس تريد منه أن يشرح
له لم لم تلك ولم لتناقش .. ولكن جسور التواصل والتناهم تهازل
ويحل الاضطراب والخوف محل الألفة والتناهم ، وتقع ليلى مرة أخرى
أسيرة ذلها الداخل فترى بعينه ، لا ما في العالم من واقع فعلي وبإيما ما
في داخلها من خطر ودمار . تقول المؤلفة (ص ٩١) : «كان يقف
خلعت أحد عمالك ويده الحفارة الكهربائية . ألصق نايها الذي يدور
بوحشية على صدر الصخر وبدأ يأكلها والفار الصخري يتطاير . وكنت
تقول : ليلى ، يجب أن تفهمي أنني وضاع صوتك في صبح
ناب الحفارة الذي يدور بوحشية ، وبفريس شيئاً فشيئاً في الصخر .

ونصف عند هذا الحد لتسرع قبل أن تسترسل : نلاحظ أنها عقب
حلم الدث مباشرة شرحت في الحديث عن موقف واقعي يسبب وبين
فراس . وهذا التابع في حرميات التفسير التحليل ينطوى على ارتباط
على . وسنرى ذلك من سرد ليلى الثاني لبقية الواقعة (المتخيلة بالطبع)

عن إزاء صورة تنطوى على حفارة تمرس ونشت . ويحدثنا عن
نابها والناب مقصور على الأحياء ، وهو يستخدم في تمزيق لحوم
الترانس ، هذا الناب يدور بوحشية ، وكأنه كائن حي ، وهو يدور بهذه
«حشيه عن «صدر الصخر» ، وبأكلها مكبات ناب ، وحشية .
صد ، يأكل - رسم بنا صورة مشحونة انفعاليا بتحيلات الالهام
والتمرس والتدمير . وفي ظل هذا المناخ أو السياق التدميري ينقطع
التواصل والتناهم ويصبح صوت فراس

وتستبدك الكاتبة في المقرة التالية مباشرة فتقول (ص ٩١) : «وما
لم يصم تماماً ، فقد طللت تحرك شعيتك وتشير يديك ، لكنني لم أعد

أو آلات هو الأفكار أو لتعبرى لشخص المنع بأفكار لا يرمى عنها المريض ولكنه لا يستطيع إلا التصنع لها مرغما عاجزا ذليلا ... الخ

على أن الأمر لا يقتصر على هذا الاعتماد من المستوى الإنساني إلى الحيواني ثم إلى الحيواني والآلي ، بل لابد لنا من أن نطرح إلى الدلالات ابرمية هذا التحويل Phantasy ونعني عاصده إننا يراء الصور التخيلية التالية : اللسان ، ناب الحفارة ، عصا ، صحرى ، العرى ، ولتذكر أن الحلم السابق كان يبدو في ذلك بـعه وما متصل به من علاقة بالأم ، أما هذا التحويل ، تحويل ، حساه ، الذى لا يبدو أن يكون حلم بقطعة من روح ما ، أو على الأصح كابوس بقطعة ، فهو بمثابة امتداد لما قبله ، بل لقد كان اندثب بدبلا للام وامتدادا لها ، وها هو ذا فراس في كابوس البقطة هذا يصبح امتدادا بدبث ، وينطوى هو كذلك بلسانه الحفارة - على ما كانت تنطوى عليه لسان اندثب التي ركبت بطريقة جعلت عضته مجنة . مكلاهما مجت بدبث اندى قالت عنه إنه كان شابا رفيقا شفاف المبنى ، و فراس بلسانه الحفارة في دورانه الوحشى وتخزيقه لصدورها .

التحويل الأول في حلم الدبث تحويل النفس في كل ما يتصل بالمرحلة نمية ، والتحويل الثانى - كابوس البقطة - امتداد لهذا التحويل النفسى وينبؤ أن أنياب الدبث في حلم الدبث هي لسان فراس الذى تحول إلى ناب الحفارة ، لكن اللسان وناب الحفارة رمزان للعضو التناسلى الذكري لا يختلف عليهما مشغول بالتحويل النفسى ، لذلك كان تحول ليل حاربة هو الإحساس الذى انتابها غضب تحول فراس إلى لسان حبيب ، وقد راح هذا اللسان يعمل في صدرها ، ووضح هنا امتزاج ما هو نفسى بما هو تناسلى ، فالتناسل يستخدم هنا رمزا للعضو الذكري ، ولكنه - بصا - جزء من النفس . على أنه لا يتجه إلى المنطقة التناسلية ، ولا يتجه - في حالة هتاف وتحويل - إلى النفس ، بل يتجه إلى جزء وسط يتصل بكتيبها هو الصدر وصلة الصدر بما هو جنسى تناسلى واضحة ، لما ينطوى عليه من جاذبية واغراء وإعلان للأثوة ، وكذلك صلته بما هو نفسى - الرضاة - واضحة . كذلك فإن اللسان الحفارة ، الذى لا حد لوحشية دورانه وتخزيقه بخرق الصدر ، على نحو ينطوى على تحويل اعتصاب وهتك للعنصرية ، ولكنه لا يتقل من المنطقة التناسلية إلى منطقة رضاة .

إننا لا نفهم هذا كله إلا إذا توافرت لنا معرفة كافية بطبيعة الحياة النفسية للإنسان ، ونفوه النفسى الحسى . ولما حل هذا النموذج إلى الكمية في هذين التحليلين تكشف في حدس نافذ عن حقيقة كشفت لنا عنها حوث التحليل النفسى وهي ما تتميز به مرحلة الحسية الطفولة من حراف متعدد الأوجه Polymorphous Perversion

فما عى إولاء نواجه في هذه الصفحات الثلاث (ص ٨٩ - ٩١) صبرا عن هذه التحيلات الحسية الطفولية ما تتميز به من حراف متعدد الأوجه . فالجس يتمترج بالعدوان والتدمير وما هو نفسى يتمترج عا هو تناسلى

لقد كانت ليلي في حلمها طعنة نحت عن وثدى ثم يحجبها كل ما يملك فكات - كما - تقول - لما يريد أن يأخذ بلا حدود يبحث من ثدى بعضى بلا حدود . ولكن لأمر ما - يتعق مشرهب العدوى - كف اندى عن انعطاف وصب له ، ونحو - عند اللثب - إلى سم ما . وفي كابوس البقطة الثانى حدث انقلاب في الصورة ، فلم يعد بارأه عم يطلب وثدى يعطى ، بل على العكس تماما ، صدر صدر ليلي أو ثدىها بالقطع - عرصة لأشبع وأعتف أروع بدمار لم يعودا ثدى امرأة يمكن أن تحتك بالعين ونصصا بالحب ، بل صار صحرا صلب مجرد من الحياة ثم صار بها للحفارة . تعمل فيها تعنتا وتدمير . وبلاحظ هذا انقلابه بين ردة ليلي الضعلة في أن تتزع من ثدى الأم وكل ما تمثلت لوليس الانتقام البدائى الذى تتمرس له وفق القانون الأول ، والعين بدمع واللس باللس . لقد هجمت بأنيابها (ص ٨٩) على أمها - في حلمها لليلي - ومزقت ثوبها وها هي ذى في كابوس يعظمت تلقى ما هو أشبع عا شرعت في إيقاعه بأنيابها في حلمها ، ها هي ذى ، صدى جمدية على النصد . وها هو ذا لسان حبيب ، الذى هو أداة للتواصل والتعاضد ، ويدفع العنة والوحدة ، ها هو ذا يتحول إلى حفارة بشعة مدمرة

إن ماضيا يطاردنا ، وهي تحاول جاهدة الفكاه منه . لذلك نجدها تحدثنا فجأة فتقول (ص ٩١) : « كفى . صحت الحفارة ... » وتعود ليلي في بطم إلى أرض الواقع وتسمع صوت العامل يتحدث فتذكر اسم حبيبها ، إن التوصل هو الكفيع يتمكيبها من العودة إلى الواقع ، إنها تذكر اسمه ومهته : المهندس فراس ، دنيا العالى وكما تقول :

وبكون بينا وبين فراس فراق آخر .

...

نشرت الوجود بالنسبة ليلي إذن يتمثل في الجمجمة ولذنب والحفارة . الموت ، والاعتماد إلى مرتبة حيوانية وحشية ، ثم عداد أشد إلى وجود جامد « فيزيق » مجرد من كل حياة بالمعنى البيولوجى المباشر

هذا الوجود ذاته هو وجود ليلي اللا - إنسانى ، بالمعنى اللغوى الحرفى . فالإنسان فيما نرى - هو ذلك الوجود الذى يأنس إلى الآخرين ويأنس الآخرون إليه . وهذا الأنس وهذه المزانسة هي عندما جوهر الوجود الإنسانى عا هو وجود إنسانى . الإنسان أنس ومؤسسة ، أو - كما يذهب فلاسفة الوجود : « وجود - في - العالم

Being-in-the-World والعالم المقصود هنا هو عالم إنسانى ، عالم يعج بأخريين من البشر ، لا يكون الإنسان إنسانا إلا بهم . ومعنى هذا أن فقدان هذا الإحساس بالوجود البشرى المعطى هو هدار للإنسانية لدى الإنسان ، هو اغتراب عن جوهر الوجود الإنسانى ولبه ، لا يقبله الإنسان ولا يستطيع احبائه . بل يظل في نضال دائم من أجل لتعذب عليه وهكذا كانت ليلي ، تعيش كما تقول « طفلة راكضة باكية في غاية بحيفة الأصوات » (ص ٨٩) . هربت ليلي من كوخ جدتها - أى

حدثه إلى الاقتراق . ومعاراة أخرى لم يتحقق التواصل المنتظر ، لم يتم
النصر على قوى الخوف والعداء والدمار

ولعل أوضح الأمور مغزى في هذا الصدد قول ليلي (ص ٨٧) :
« يا فراس ، لا جسر لا جيط ، لا حبل » ولعلنا نستطيع أن نفهم هذا
الكتاب أو التواصل فيها أعماق إذا تذكرنا واقعة سابقة (ص ٨٠) ، فيها
هي ذى ليلي تلبى بداء زميلاتها للمشاركة في حفل بقدام داخل مبنى المدينة
الخامسة . وبها هي تهب للدرج تمر باهاتف وتسلمك بالساعة وتدير
أرقامه تسمع صوتاً مشحوناً بالعاس والتأفف ، فإذا باستجابتها تمشي
في ذلك الحوار الداسل إذ تقول (يا فراس كيف تستطيع أن تنام
الليلة . . . وقد عدت ذنباً وحيداً ، وخلفتني ليلي بلا جزار ؟) ترى هل
كانت ليلي في حاجة إلى رفيق وإن كان ذنباً ؟ وهل ليلي ومعها جزار خير
من ليلي بلا جزار ؟ هذه هي مشكلة المازوكية بوصفها المسجاً ، الأخير
للمنبوذين ، فعلاقة قوامها الأذى والتعذيب خير من لا علاقة على
الإطلاق .

وتقع الواقعة المشهورة بعد ذلك مباشرة : « بكنتا يدي أقبض على
الساعة ، ونقل كله أنشدنا وأقطع الشريط الأسود ... نحصر
الأكنوبة للاتصاق الأكنوبة » (ص ٨٠) .

هكذا تكون استجابة ليلي لغيب الحاسة والحرارة لدى حبيبها ،
ويكون قطعها لتلك الهاتف ، ذلك الجسر الأكنوبة للاتصاق
الأكنوبة . وهكذا تبين أهمية التواصل حصوراً وغيباً ، ودوره في
استعادة الشعور بالوجود .

...

لا يبق بعد ذلك إلا تفاصيل صغيرة لا تصيف إلى الصورة الكلية
جديداً ، بل تريد ما سبق لنا فيه من دلالات تأكيداً . نجد مثلاً ليلي في
ثاني صفحات القصة (ص ٧٣) تتحدث عن ذلك البناء الغامض
الغيف وعن ضحكات تتحول إلى ما يشبه الصراخ ، إلى ما يشبه
النباح ، ... أصوات رهبة تتسرب من ذلك البناء الغامض الغيف
(الذي هو رمز للنساء النفسى الداخل الغامض ليلي نفسها) ، عاد
الحبيب للمطوط الحزين ... وفي ص ٧٤ تصيف في وصف البناء
كقطة : « في الليل يصير وجه العالم ، وربما يستعيد وجهه الحقيقي

أصبحت بأشياء مرعبة تغل داخل البناء ، الهياكل العظيمة تتحرك وتتجه
عبر النوافذ المظلمة ، حيث نحاول الحرب » « هذه الهياكل العظيمة
الأسيرة التي نحاول الحرب ، هي رمز ليلي ذاتها في أسرها وفي مواسمها
السيكولوجي ، ومع ذلك فهي تحاول الحرب ... وبعد الحديث عن
محاولة الحرب تتحدث ليلي عن فراس فتقول : « نحتت من يدي في
الظلمة ، كانت كبيرة ودافئة كسقف دار ، كأيدي الآباء جميعاً » .

هذا هو ذا فراس إحد يلعب بالنسبة ليلي دور الأم في حياتها للعطل
وي تحمها لمشاعر الوحدة والعجز في الظلمة . وبعد ذلك يأتي الحديث
عن الأم الأنيفة الجميلة كالصفيح النائي فتكون بذلك على عكس يد
فراس الكبيرة الدافئة ، فالأم صفيح ناء ، ويد فرس دافئة . الأم هي

أمها - القاسية ، بعد أن امتنع التعايش والتواصل والعطاء ألا تشبه ليلي
هذا آدم بعد أن طرد من الجنة ؟ ليلي إذ في طريقة « عالم الإنسان » لذلك
فهي تعيش في غابة تحفة الأصوات ، أي في عالم اللاكلمات ، أو عالم
اللالفة ، حيث تفقد لغة التواصل والتألف الإنساني القائم على الضمة
والاعتراف والتقبل .

قصة ليلي وديثب ، إحدى هي قصة الخروج من الجنة ، خروج
الإنسان مطروداً مصيباً ، وسعيه بعد ذلك إلى العودة من جديد إلى
رحاب الحب والاعتراف والقبول الإنساني الحقيقي في صفه ورجاته .

وبلاحظ أن جنة ليلي هي الآخر في حضوره للوصول . والآخر هنا
أشبه بأمل أو حلم تشبث به ، وهو « فراس » الذي تناضل من أجل
الحفاظ عليه ، أو استرداده عندما تفقده أو تفترق بعيداً عنه . ونلاحظ
أن بداء ليلي لفرس هذا ، وحوارها المشغبل معه ، لا تكاد تخلو منها
فقرة من فقرات الصفحات الأولى ، (يا فراس لو تدرى !) ، (يا
فراس تراك كنت - لدرى ؟) (يا فراس أين يديك ؟) (ربما لم نجتمع من
الخوف ، ربما كانت تشاركني خوف ، لكني أحببتك) (يا فراس أين
يديك فالليل بارد وحزين) وهكذا كان فراس ذلك السند الذي يتوكل
عليه ليلي كما يتوكل الكسح على عكازه ، فقد شلها خوفها الداخلي الذي
أحال حادها إلى ذئاب وأنشاج وجهاجم وحفارات مفرقة مدمرة . بل
أحافا هي ذاتها إلى جمجمة وقلب وصخر ، بل إن خوفها الداخلي كان
يمتد إلى فراس ذاته ، محولاً إياه إلى ذئب وإلى ذمة لفرس الدبابيس في
جسدها ، وإلى يد مهيولة ذات أصابع معقوفة ... ومع ذلك بين فراس
بالنسبة ليلي الأمل الوحيد الباقى . إنها تخلق على وجوده مشاعرها
العدائية ، وتراه من خلال الأعطال التي تحاصرها ، لكنها دائماً مرتبطة
ومشدودة إليه ، لا تستطيع الفرار منه . إنها في محاول دائبة لا تتوقف ،
تهدف إلى تخليص فراس من مشاعرها التدميرية ، بل إنه القوة المليدية
التي تتوسل بها للتصدي للجوانب العدوانية التدميرية . ومع فراس دون
غيره تستمر محاولاتها لإقامة التواصل ، وتبادل لغة واحدة مفهومة . إن
الثائية الوجدانية Ambivalence واضحة في علاقتها بفراس
إنها تتأرجح في علاقتها به بين القتل (الرمزي) والإحياء (الرمزي
أيضاً) ، وبين التشويه والابتعاد ، والإصلاح والإقبال ، فهي تقول
(ص ٨٦) « أرى الذمة الثالثة ذمتك ، أدنى دجوساً جديداً » فيها هنا
قتل رمزي ، ولكنها تعود (ص ٨٨) فتقول : « عن الجندل أتناول
ذمتك وأنتزع الدبابيس منها واحداً بعد الآخر » وهنا إحياء رمزي ،
والده لكل ما صدر من قبل من محاولات للقتل والتعذيب .

وها هي ذى تقول في نفس الصفحة (ص ٨٨) « كم
أحببتك يا فراس أعرف أنك أحببتني كما لم تحب امرأة في حياتك
أعرف أيضاً أنك وحيد وكب . وان شغيتك ما تزالان لجوسان عني
مخاضها العجيب ، لكنها تقولان كما أقول . الفرقنا . . . لم يحدث
شيء » . ترى ما هذا الشيء الذي لم يحدث ؟ إنه الشيء الذي أدى عدم

بذلك الحلم الرهيب الذي لا حلقى طول حياتي ، حلم الخوف ،
الخوف ، خوف اليقظة (ص ٧٨) .

وهكذا يجد ذلك الديالكتيك بين الوحدة والخوف واللا وجود من
جانب ، والمحبة والتواصل وامتلاك الوجود من جانب آخر .

وتؤكد لنا ليل كل ما سبق في موقفين آخرين ، في أحدهما نحدثنا
عن راحة معلمة قاسية تصرخ في وجهها وتعاقها - وهي صورة للأم في
لا عطائها - وتقول لها « سأعاقبك ولن أسامحك حتى تبكي » . أديرى
وجهك للمحاطة ولقي على ماق واحدة (ص ٨٧) ... « كسرة خبز جافة
للغشاء وكأس ماء ، لم آكل قطعة الخبز ، لكنني وأنا أشرب الماء
تذكرت حلاً فظيلاً رأيت ولا أدري كيف أظقت بلساني على الكأس؟
و« عرفت طعم الزجاج للمسحوق بالأسنان ، المزوج بدم مالح
وحار » . وهكذا نظل صورة الزجاج المسحوق المزوج بالدم عنصر
متكرراً في حياة ليل وصورة تحيلية ترتبط بالحلم العظيع ، حلم الدلب ،
والمخاطرة طبعاً ، وتبدو صورة الأم والجلدة ، والراحة المعلمة ، ولأب
للتنفخ الجيوب بالنفود ، الذي تشقه ليل ممثلاً في ديبته التي تحمل وجهها
بلا ملامح - تبدو هذه الصور جميعها ممدجة للخوف ونشر واضطر
والعذاب ، لا نجد ليل لنفسها مسجاة منها إلا عند هرس

يبقى بعد ذلك صورة تحيلية باللغة السلبية ولكتابة ، وهي صورة
النقاء ليل عند بالغ العصور بذلك الطفل ليلت الذي يحمل أبوه جثته
وقد لفها بشرشف مرقى (ص ٩٢ - ٩٣) ، ذلك الطفل الذي كان
حليب أمه قد جف من الفقر والتعب فبات جرحاً . إن هذا المشهد يترك
كل عتارف ليل وتخيلاتها للرصبة

...

« التوأم الآخر للتمثال المرمرى الجميل » (ص ٧٥) . لقد كانت الأم
حجراً لا دفء فيه ولا حياة ، وكانت - كما تقول ليل في نفس الصفحة
(٧٥) : « لأنني أشك أن لها جسداً كبلية (للمرضعات) » . وهكذا
تصح للزوجة كلمة (للمرضعات) بين قوسين ، فأكدنا لتجرد الأم من هذه
الصفة الإنسانية .

وبعد هذه الصورة « الحجرية » للأم تتقل ليل إلى فترة ذلك اللي
السابق ذكره ، حيث « النعيب المنطوط الحزين المنقطع » ... يتعلق من
بين القضبان الحديدية والشبك على نوافذ البناء ... ثم تلاحق النعيب
ونكائر وتعالى وصار شبيهاً بعويل مثلك من الرجال المهكين تعليها ،
الذين تسيل الدماء من أنسنتهم للقطعة » .

وبعد ذلك تقول مباشرة في السطر التالي : « أصبحت يديك تشد على
يدي ، وبنك تكبر وتكبر ، وأنا صغيرة ووحيدة أنكوم في ركنها ، وأظمر
رأسي تحت أحد أظافرها ، هرباً من الأصوات المظلمة » ، فظهر مرة
أخرى دور الآخر والمحبة ليل في فراش ، في فعالية الخوف ، والوحدة
والعجز . ويسأل فراش عن هذه الأصوات ، ويرى ليل تقول له في
البداية أن « فيه فتيات خريبات ، كما تصيف : « إيهن أكثر وعيا
وحساسية ، ولما فهن عاجزات عن النوم ، ويعين بصدق عن
مشاعرهن » . ثم تعرف بعد ذلك أن هذا اللي هو المختبر وأن فيه مجموعة
من الأرانب والقنطري والقنطري والحيوانات الأخرى | وأن ليل في النهار
تشارك في تقديرها وصبح التجاوب والشقوق في أجسادها المشددة
ول الليل ينحصر التخدير ولا تبق إلا حرارة السجور والجراح المسمومة
والخوف ، اخوف الوحش (ص ٧٦) .

ونعرف أن ليل ولحدها ، فهي على الأكل ماتزال قادرة على الأنين
والعواء والعويل ... مارالت تفرس أن هناك من يمكن أن يسمع أو
يفهم أو يجد يده ، وهكذا نجد ليل في حديثها مع فراش ترى في
حيوانات التجارب صورة تسقط عليها ذاتها ، بل إنها ترى في هذه
الحيوانات ميزة ليست لها ، وهي بقايا القدرة على العويل والصراخ
وطلب العون على أحدا يفهم ويمد يده .

إن هذه المقابلة البارحة بين مبنى الطالبات حيث تقم ليل ومبنى المختبر
حيث الحيوانات الأسيرة ، حيوانات التجارب والتخدير والتعذيب ،
يؤكد وجود صرب من التطابق الداخلي بين الجامعتين ، لكن فراش هو
لكمبل - محه - بتعبير الموقف ، إذ تقول ليل : « المهم أن أسمع صوتك
في الليل بعد أن تطلق الأبواب ، كان جرحني المخدرة ، كان وحده
بجيمى ، بعدنى فتاة سرية قادرة على النوم ... كان وحده الصوت
العيني الدافئ كلب أم امتص قلبي ، المهم بالحنان ، كان وحده يطلى
على أصوات جيراننا في البناء الداخلي الآخر للمحب ، كان وحده يحولني
من الرقم ٢٠٢ (رقم الغرفة التي تقم فيها ليل في المدينة الجامعية) في
شارع اللواتي أمهاتن سيدات مجتمع إلى ليل التي تفرح لها خفيرتها قبل أن
تنام ، وتغسل شعرها بأصابعك ، وترسل اللطائف عليها ، ثم تعجلها في
حبيبها وتطلق الباب هذونه » (ص ٧٨) هذا هو نوع الأمن الذي يبحث
به الطفلة في أعناق ليل ، وهو وحده الذي يجعلها كما تقول : لا أسلم

مناقشة ختامية :

آخر سطور هذه القصة تقول : (ص ٩٠٦) أحس بيدي ذات
الأظافر المقنولة تسرعني ، وهكذا فالتوتر والتحيز الداخلي يتدفق ،
وذلك بعد هذا النقاء الطويل والتضال المتواصل ، بعد أن انحلت ليل
بين أحضانها ومرها ورمز من تحب (قطعة « مدحج ») وامترحت
دموعها بدموعه بل امتزج كل وجودها بوجوده

القصة إذن تبدأ بالخوف . ويسطر النصال ضد الخوف آناً
والاستسلام له آناً آخر ، ولكن آخر سطور القصة يحمل أملاً أو رغبة .
ترى هل تقدر ليل على الصمود من أجل تحقيقها ؟

إن الحلم ، والقصة ، والتواصل ، جميعها أشكال متباينة من
« تحقيق الرغبة » كما هو معروف في التحليل النفسي . إنها محاولة متخيلة
لبلغ هذا التحقيق ، لتحقيق ولغة الإنسان بما هو إنسان ، أصى لتحقيق

على الرغم من زيفها ، وما تنطوي عليه من تزوير للواقع ، ومن خلق لواقع بديل مجاف تمام انحرافاً للواقع الفعلي - على الرغم من هذا كله فإنها تكشف عن بداية السعي إلى العودة إلى الواقع عن طريق واقع بديل ، لكن ذلك - بالعلاج الصحيح - يكون الخطوة الأولى نحو الواقع الفعلي .

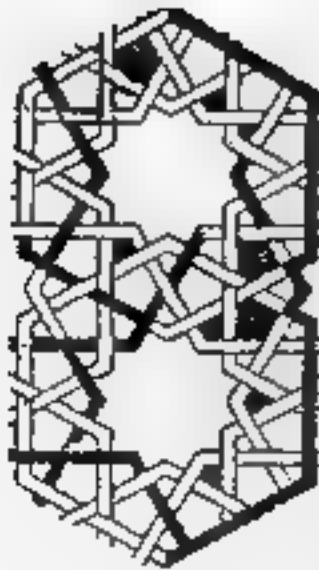
الحلم إذن ، والفن من حيث هو شكل راق ومقول من الحلم ، هما ضريان من ضروب التواصل مع الواقع ، والإعداد لمواجهته

ولعل من أسطر كشف التحليل النفسي - تلك الدراسات الحديثة التي كشفت عن صلة الإبداع ، فنياً كان أو علمياً ، بالقدرة على مواجهة مشاعر الاكتئاب . إن العمل الإبداعي يستهدف في أعظم مستوياته قهر الاكتئاب ، ودفع شبح الموت ، بالعمل الإبداعي ، علماً وفناً ، يبنى به رجل صاحبه حاملًا للأجيال المتعاقبة .

لذلك نقول إنه ليل الغيباء على الرغم من كل ما يفيض به قصصها من تعب عميق وصادق عن مرارة الوحدة والفرة والعزلة ، فإن التعبير عنها هو بمثابة خطوة نحو تفهمها ومعايشتها ، ما تلبث أن تصبح بعد ذلك خطوة نحو قهرها والخروج منها

إن دليلى واللعب على الرغم من أنها أكثر قصص المجموعة تعبيراً عن «خربة» الإنسان ، فإنها توصل إلى قهر هذه العزلة وإلى مازلتها بالحلم والتواصل ، سعيًا إلى استعادة إنسانية الإنسان .

عل أن من أجمل ما فيها أنها تكاد تكون صنوا لكثير من مذكريات مرضى العقل في وصفها «لوحدة» الإنسان ، وعزله ، و«خزيته» ولكنها تنطوي على حمس في بأصااق الإنسان ، الذي لا يتكشف له إلا في حالتين : حالة للرض العقل ، وحالة الفنان المبدع ، الذي يتوافر لآنا Ego لديه قدرة على الغوص في أعماق اللاشعور ، دون أن يرتاح أو ينهار غامسًا .



فصول فصول

الرغبة في أن تكون وحبته موضع رهبة ، أي أن يلقى في نهاية المطاف الاعتراف بحقه المشروع في الوجود من جانب الآخرين .

ينفت النظر في أساطير أتم ليلة وليلة أن الملك شهريار كان يتزوج كل ليلة زوجة ، فإذا ما أصبح الصباح أسلمها للجلاد ، وبحث من غيرها لتبقى نفس المصير ، إلى أن جاءت شهر زاد (لاحظ التشابه بين الاسمين حتى بكأسها توأمان) فتغير الحال . لماذا ؟ لأن شهر زاد روت له القصص والحكايات ، أو - بعبارة سيكولوجية - لأن شهر زاد تكلمت أي تواصلت معطمة عزلة شهريار الكثيرة والقائلة . لقد حررت قدرة شهر زاد على التواصل على طاقات شهريار البليدية . وحركته من ذنب معترس إلى إنسان . هذا هو ما يحققه التواصل . والقصة ، شأن كل أشكال التواصل ، هي تواصل عالم يسعى إلى اعتراق حاجز العزلة البشرية ، محركا طاقات الحب والترايط واكتشاف الذات في الآخر ، وصهرهما معا في وحدة بشرية أكبر .

قد استعار فرويد أسماء كشفه الكبرى من الأساطير ، لما تحتوي عليه الأسطورة من تعب عميق وصادق عن قلب الإنسان ، وما يترك هذا القلب . وم يكن مصادفة أن يكشف مؤلف مسرحي عن «أوديب» قبل العام بقرون طويلة ، ولم يكن أيضا مصادفة أن تعب أسطورة يونانية عن «الترجمي» قبل أن يعطى العالم إلى مدى ما تنطوي عليه نفس كل منا من قدر من الحب «الترجمي» للذات .

يقول لنا إدريست جوتز في كتابه الشهير «هاملت وأوديب» : إن شكسبير ليس هاملت ، وإنما هاملت هو ما يمكن أن يصبحه شكسبير لو لم يكتب هاملت . ومعنى هذا أن كتابة شكسبير لهذا العمل كان لوقوعه في مصير مماثل لمصير هاملت . وهكذا فالإبداع الفني ينطوي على شكل من أشكال الحماية من المرض النفسي . إنه البديل له . وقدما فطن أرسطو إلى الوظيفة التطهيرية للإبداع الفني . إننا عندما نبدع عملا فنيا ، أو حتى نشارك مجرد مشاركة في مشاهدته والاندماج به ، فإننا بذلك نتبع فرصة للانطلاق ما هو حبيس معتقل في داخلنا من مشاعر مخوف أو كره أو بدم أو عدوان . إن أفلام العنف والحركة وما تلقاه من روح وإقبال شاهد على ذلك

عل أننا الآن لم نعد نرى في العمل الفني وسيلة للتخفيف عما بداخل النفس من انفعال حبيس فحسب ، فالأمر أكبر من ذلك كثيرا . إن العمل الفني «تواصل» وإعادة للارتباط بالعالم والآخرين ، سواء من جانب مبدعه ، أو من جانب مستقبل هذا العمل ، إنه ضرب من ضروب «العلاقة بالموضوع» Object Relation إنه يتدرج ضمن عملية «إعادة بناء العالم» التي نجدها دائما في حالات المرض العقلي للمستعمل علما بشرح المرض في جميع شتاته ويواجهه في مغالبة مرضه ، والخروج من وحدته المطلقة ، فإذا به يشرع أول ما يشرع في بناء عالم «من الوهم والريف» عالم الأعراض الخلقية الاصطناعية . وهذه الأعراض ذاتها



الدراسة النفسية للإبداع الفني منهج وتطبيق

الدكتور مصطفى عبد الحميد حنورة

• مقدمة :

هي فن الفنون ، فمن طريق المزج الكامل بين الشكل والمادة فقط ، وعن طريق العناية الداعمة التي لا تفرقها الشجاعة بشكل الحمل وزيها فقط ، يمكن الاقتراب من الرونة واللون . (كوراد ١٩٧٠ ، صورة ١٩٧٩ ص ٣٤) .

ومؤدى ما يدفع إليه هذا الرأي ، في جانب منه ، هو الربط بين المبدع والمتلقي برابط وثيق ، من حيث إن كلا منهما يتعامل مع عمل حي نابض وهذا لن يتحقق بالطبع إلا من خلال عناية المبدع بعناية عمله صياغة مخاطب الحواس ، أو بمعنى أدق مخاطب الخيال الذى يقوم من جانبه بإعادة صياغة الواقع ، من حيث إن نشاطه الأساسى هو المعالجة الذهنية للصور باستخدام الإحساسات .

(Kessel, 1972, Barron, 1961, Richardson, 1969, pp. 1-25 Khatena, 1975, a, b,)

في كتاب «الأدب كاستكشاف» لفرانز روزنبلات : «إن الفنان وهو يستخدم الكلمات كوسيط فإن عليه ، كما هو الحال بالنسبة للمفكرين الآخرين ، أن يوجه دعوته أساساً إلى الحواس ، إذا ما كان يرغب في أن يصل إلى المنبع السرى للعواطف المستجبة . وحيث إنه لن يستطيع أن يمثل لما يقدمه بشكل ملموس فسيجى عليه أن يختار صورا ذات دلالة يمكن لها أن تستثير قارئه ، الذى عليه هو نفسه أن يتولى بنفسه عملية الاستجابة الحسية والعقلية» (Rosenblatte, 1970, p. 49)

وهذا الرأي ، الذى يعرضه كتاب موجه أساساً إلى النقاد أو من يهتم أساساً بعملية النقد ، هذا الرأي يمكن أن نعتبره على شية ، وبغض الأنماط نظرياً ، لدى أحد المبدعين في مجال الرواية هو جوزيف كونراد ، الذى يقول مشيراً بكلامه إلى كاتب الرواية : «إن عليه أن يتطلع إلى مرونه النعت ولون التصوير والتأثير السحرى للموسيقى ، التي

العلاقة بين خصائص المبدع من ناحية ، وخصائص العملية الإبداعية من ناحية ثانية ، والعائد الإبداعي (الانتاج الفني) من ناحية ثالثة وغير خاف أن الكتاب الثلاثة ، على اختلاف توجهاتهم فمنهم الناقد ، ومنهم الكاتب الروائي ، ومنهم الباحث النفسي - غير خاف أنهم ، ومعهم كثيرون ، يتحدثون لغة واحدة . والسبب في ذلك هو سيادة الروح العلمي في العقود القليلة الماضية من القرن العشرين ، بحيث أصبحت مفاهيم كل من الأدب والناقد والباحث النفسي تكاد تكون واحدة ، وهو ما أدى - من ثم - إلى مزيد من التقدم في المجالات الثلاثة

ويمكن لنا أن نستنتج مما أوردناه من أفكار هؤلاء الباحثين دوى التوجهات المختلفة أن المبدع حين يعمل لا يضع أفكاره كيماء تلقى ، بل يبدل في الواقع جهدا متعدد الأبعاد ، حتى لا يأتي عمله مجرد رسالة إخبارية مباشرة . والعمل الإبداعي الناتج من مثل هذا الجهد المتعدد الأبعاد يحسب بحيث يعمل القارئ يعايش ، في أثناء قراءته لهذا العمل ، نفس الخبرة التي عاينها الكاتب . ومن ثم فإننا نستطيع أن نزعج ، مرة أخرى ، أن العمل الإبداعي يعمل في طياته خصائص العملية الإبداعية ، بل خصائص المبدع نفسه أيضا وهذا ما جعل لوبر روزنبلات في موقع آخر ترى أن على القارئ أو الناقد أن يجتهد لكي يعايش العمل الإبداعي بنفس الطريقة التي عايش بها المبدع وهو يعمل .

نقول نحن
« في كل وقت يعايش القارئ عملا من أعمال الفن . فهو يعمى ما من المعاني يخلق شيئا جديدا . وعملية فهم عمل أدنى تقتضى ، أساسا ، إعادة خلق هذا العمل في محاولة للاسالك غاما بالإحساسات والمفاهيم للولقة ، والتي يتوصل بها المبدع لكي ينقل طريقته في الإحساس بالحياة إن على كل فرد أن يخلق تأليفا جديدا من تلك العناصر بطريقته الخاصة ، ولكن الأمر الجوهرى هو أن على المتلقى أن يبت أحاسيسه التابعة لسترجع بما يوحى به العمل الأدبى » (Rosenblatt, 1970, p. 113)

وإذا كان على القارئ ، وهو شريك كما رأينا للمبدع في عملية الخلق ، أن يعيد خلق العمل الإبداعي ، فإن المبدع نفسه ، وهو يتعامل مع أفعاله ومعانيه ، إنما يستخدمها مستخدما جديدا مختلفا عن استخدام الآخرين لها ، وربما مختلفا أيضا عن استخدامه إياها في حياته اليومية ، أو حتى في أعمال فنية سابقة . وهذا ما يشير إليه أندرسن جيد حين يرى أن العمل الفني ينبغي أن يكون هدفاً للوحى وليس الوصف . أى أن يوحى للقارئ والمتلقى ، وأن الكلمات حين يستخدمها الشاعر يكون لها معنى موحى مختلف عن معناها في الاستعمال اليومي . وهو يكثر من استخدام الرمز والكتابة ، كما أنه يحرص على التحديد والتحرية (جيد ، ١٩٦٦) .

أردنا بهذه المقدمة أن توجد نقطة التقاء بينا وبين غيرنا من المهتمين بالظاهرة الإبداعية ، حتى تكون لنا مفهومة ، ولكي نزيد هذه اللغة وصوحا وسحاول في الفقرة التالية أن نحدد أعداد المفهوم الإبداعي الذى نتصور من حوله دراستنا الحالية .

وحين يكون الأمر متعلقا باللغة واللغة الفنية على وجه الخصوص ، فإن لا يمكن إلا أن تمتد بتفكيرنا إلى العلاقة الوطيدة بين الوسيط الإبداعي (اللغة بألفاظها ومعانيها) والمبدع الذى أبدع العمل بحيث إن هذا الوسيط هو الابن الشرعى للمبدع ، وهو يحمل بصمات ويمتلك طابعه ، سواء بشكل مستقر على مدى حياته أو بشكل مؤقت في لحظات الإبداع الفني .

وبشير إلى معنى قريب مما يشير إليه كل من جوزيف كورتاد ولوبر روزنبلات ما يذهب إليه الدكتور مصطفى سوير في دراسته المبكرة عن عملية الإبداع في الشعر ، حيث يقول : « في موقف مركزه الأنا (موقف الإبداع) تصبح الوقائع ذات خصائص فخرسية ، وهنا نستطيع أن نقول أن التهم قد اكتسب بعد الوقائع العمل إلى حد بعيد ، بمعنى أن الأنا ينفاه كما كان يشغل إدراك الوقائع العمل ، أو بعبارة أخرى إن الواقع بمعنى أصبح تابعا للمعاني الذهنية إلى حد بعيد . وعلى هذا الأساس برمنا أن نفهم الشاعر ، فهو عندما يقول إن الأطلال حزينة ، يراها حزينة فعلا ، وعندما يقول أرى الثبرارى ضاحكات ، فقد رآها هكذا فعلا كل ما يربذهن الشاعر في هذه اللحظات يكون ذا دلالة جديدة تابعة بدنياميات الموقف حتى ذكرياته الخاصة

ولذلك يقول ريتشاردز : إن ذكريات الشاعر تأتيه في لحظات منفصلة عن ظروفها الخاصة التي اكتسبها ساعة حدوثها » . (سوير ، ١٩٥٩ ص ٢٩٠)

وتكس دلالة هذا القول في تسيير حقيقة مشاعر المبدع وهو يعمل في الموقف الإبداعي ، وتكون هذه المشاعر تكتسب خصائص الموقف الذى يوجد فيه الشاعر ، للدرجة أن لغة الشاعر هي الأخرى تكتسب خصائص هذا الموقف ، فهو يسير من الواقع بألفاظ تمكس حقيقة إدراكه هذا الواقع . ومن ثم فإن الألفاظ تكاد تلامس حواف الأشياء ، كما يذكر جوزيف كورتاد وهذه الملامسة هي من أبرز ملامح

• ما المقصود بهذا السلوك الإبداعي أو بالإبداع على وجه التجديد ؟
• ما الإبداع .

نقله من الحكمة أن نحاول العثور في تراثنا العربي على معنى هذا لفظ ، خصوصا أنه قد دار حوله جدل كثير ليس في لغتنا العربية محسب ، بل لدى غيرنا من الدارسين في الخارج . ويشير جو خاتينا 1975،a إلى أن تعريفات الإبداع أصبحت من الكثرة والتدخل حيث يصعب علينا اختيار واحد منها للعمل بمقتضاها .

ورد في لسان العرب .. يبدع الشيء يبدعه بدعا وابتدعه : أنشأ أولا ..

وقال أبو عدنان : «البدع الذي يأتي أمرا على شيء لم يكن ابتداء» يباه : وفلان بدعة في هذا الأمر أي أول لم يسبقه أحد .. والبدع المحدث العجيب ، والبدع المبدع ، وأبدعت الشيء اخترعته لا على مثال ، وأبدع الشاعر جاء بالبدع .. (لسان العرب ، ١٩٧٩ ، ج٣ ص ٢٢٩ - ٢٣١) وفي معجم ألفاظ القرآن الكريم (ج٢ ص ٨٣)

«أبدع الشيء» كمنعه ، بدعا وأبدعه وابتدعه : أنشأ وبدأه على غير مثال سابق ..

ويستخدم البعض لفظ «ابتكار» في اللغة العربية مكان لفظ إبداع ، ولكن يبدو أن لفظ إبداع أكثر دلالة على النشاط والسلوك المنتمين بالتفوق والخلق في الصنعة من لفظ «ابتكار» الذي يقتصر معناه على السبق وإتيان الأمر أولا ، على خلاف لفظ «إبداع» الذي يكاد يقترب من مفهوم لفظ الخلق ، على نحو ما نقرأ في القرآن الكريم : «أبدع السموات والأرض» .

ولست هنا بحاجة بالطبع إلى الإشارة إلى أن الخلق الفني غير الخلق الكوني ، وأن الإبداع الإنساني يختلف عن الإبداع الإلهي ، فالإنسان يخلق من عناصر ومواد يملكها ، سواء في عقله أو تكون مطروحة أمامه . ولا يهم بعد ذلك أن يأتي الخلق أو الإبداع على مثال أو على غير مثال ، أو يأتي ناقصا أو يصل إلى حد الكمال . أما الخلق الإلهي والإبداع السماوي فهو خلق من العدم تماما

هذا عن الإبداع ، كما ورد في اللغة العربية ،

لما الإبداع لدى الباحثين الغربيين ؟

يرتد أصل كلمة إبداع Creativity ، فيما يذكر جو خاتينا Khatena, 1975, a, b. كما ورد في قاموس ويبستر Webster, 1962 إلى المقطع اللاتيني Kere ، الذي يعنى الخلق أو سب الخلق والعمل الإنجيزي يبدع create ، أي أنه يسبب الشيء إلى الوجود أو إيجاده يكون متحقيقا ، وهو يعنى أيضا يصنع ، ويؤصل originate ، والصيغة مبدع creative تركز الأنفكز للانتباه على القدرة الإبداعية

creative ability أى أن من يتصف بهذا الوصف يكون مستحوذا على القدرات التي تمكّنه كمؤا لإنتاج عمل إبداعي ، كما أنه يكون مالكا للقوة والذاه والخيال . والاسم creativity يشير إلى خاصية أن يكون الشخص مبدعا ، أو هى القدرة على الخلق . The ability to create

ويذكر جو خاتينا (Ibid) أن الاختصار على فهم اللفظ من مجرد الرجوع إلى التعريفات القاموسية يحمل معه مصاعب جمّة . وقد يكون السبب في ذلك هو أن هذه التعريفات تحمل معها مصاعب متعلقة بكيفية تحويلها إلى مفاهيم قابلة للقياس والتفهم . ونحن نعلم أن أسب تعريف لأى مفهوم أو مصطلح هو ما يحول هذا المفهوم إلى عدد من الإجراءات أو الخطوات أو العمليات القابلة للملاحظة أو القياس ، وهو ما يصطلح على تسميته باسم : التعريف الإجرائي . ويضمن مثل هذا الأسلوب ، في تعريف المصطلحات ، التعامل لمصعب مع مفاهيم ذات معنى ، وهو ما يضمن أيضا تنقية المفاهيم مما ألصق بها من طيوف عابثة بسبب سوء الاستخدام أو سوء المطوية .

وقد حاول باحثون كثيرون تقديم تعريفات إجرائية لمفهوم الإبداع . من هؤلاء :

Bartlett, 1951, Kubie, 1955; Rhodes, 1961; Rogers, 1962; Simpson, 1962; Torrance, 1962; Guilford, 1971

ويورد تيلور Taylor, 1959 أكثر من مائة تعريف لمفهوم ، وذلك في دراسة بشرها عن عملية الإبداع 1975a 1973 Through. Khatena وحقق لا نشتت أنفسنا وراء مئات التفسيرات والتعريفات لمفهوم الإبداع ف سوف نقف عند تفسير واحد لجيلفورد ، فهو في تقديرنا من أكثر التفسيرات العليمة التي تنظر للسلوك الإبداعي نظرة تتفق مع الواقع .

يرى جيلفورد أن الإبداع ليس منطقة منعزلة من السلوك ، حيث إن الطاقة الإبداعية تعتمد على توافر درجات متفاوتة مما يطلق عليه قدرات الإنتاج المتفرجة Divergent production abilities والتفوق في هذه القدرات مما يؤدي إلى تفوق الطاقة الإبداعية بشرط الاستحواذ على قدر مقبول من قدرات الإنتاج التفريزي (الدكاء المادى) Convergent thinking (Guilford, 1971 pp. 161).

ومن الواضح أن جيلفورد ، وهو من أكبر الذين درسوا السلوك الإبداعي في الثلاثين عاما الماضية ، من الواضح أنه يظفر إلى الإبداع باعتباره مفهوما متعدد الأبعاد .

وللمفهوم بأعاده التي يقدمها لنا جيلفورد يختص بالعقل البشري ، أى تلك الاستعدادات العقلية ، سواء كانت ذات خصائص تفريزية Convergent أو كانت مشحونة على خصائص تنويرية divergent وعلى الرغم من أن النموذج النظري الذي قدمه جيلفورد كمخطط لقدرات العقل البشري لا يقدم لنا طليعة التصاعلي بين هذه القدرات و

يتوقف في النهاية على هدف الباحث من إجراء دراسته ، فإن كان يبحث في خصائص المبدع ، وما يستحوذ عليه من قدرات ، فإنه يصطليح مهجاً يعتمد على عدد من المقاييس الموجهة لتقوم القدرات العقلية ، والخصائص الوجدانية ، والإمكانات التشكيلية والجمالية ، والاتجاهات الشخصية ، والقيم الخاصة ..

والمقاييس التي يقدمها الباحث لدراسة خصائص المبدع ليست مقاييس مما تعتمد في تكوينها على مجرد التأمل العقل أو التخمين ، بل إنها مقاييس تستمد أساساً من ملاحظة المبدعين ، ودراسة أعمالهم . ومحصن سيرهم الذاتية ، مما يحقق ثروة ضخمة من المعلومات التي تستعد في اشتقاق المقاييس التي تعد لتقوم السمات والخصائص وقياسها ، تلك التي يتمتع بها المبدع عموماً والمبدع في مجال الأدب على وجه الخصوص . ومن أبرز هؤلاء الذين درسوا خصائص المبدعين في مجالات الأدب فرانتك بارون وماكيون .

ومن أبرز ما توصل إليه فرانتك بارون في سياق دراسته لخصائص المبدعين بعام ، والكتاب على وجه الخصوص ، أنهم يميلون إلى تفضيل المركب على البسيط ، بمعنى أنهم يستجيبون للمطريات أو الموضوعات المعقدة والخصبة بشكل أفضل مما يستجيب غيرهم ممن لا يتميزون بالإبداع ، كما أنهم يميلون إلى معالجة موضوعاتهم من خلال عدد كبير من العناصر ، وعلى عدد أكبر من المستويات ، وهو ما يحقق لأعمالهم درجة أعلى من الخصوبة مكافئة من ناحية لاستعدادات المبدع وخصائصه ، ومن ناحية أخرى للجهد الذي يبذله المبدع في أثناء العملية الإبداعية ، خصوصاً في موقف الأداء أو التنفيذ الإبداعي .

كذلك يتميز المبدع بدرجة أعلى من خصوبة الخيال ، مما يعنى قدرته على التحرر من سلطان الواقع المحيط به ، ويتيح له الفرصة لتناول موضوعه بشكل أكثر تحرراً .

أما إذا كان هدف الباحث هو دراسة العملية الإبداعية لدى الأدباء فإنه يلاحظ سلوك المبدع ، وهو يعمل أيضاً كيف يجهز نفسه ويعد مادته ، وكيف يبدأ ، ولماذا يتوجه توجهات معينة ، وإلام يهدف ، وكيف يبدأ في العمل ، وما العلاقة بين طاقاته العقلية وخصائصه الوجدانية وطاقاته التشكيلية وانتاله الاجتماعي . وكيف تتأزر كل هذه الجوانب والأبعاد في تيسر التنفيذ الإبداعي أو تعويقه .

ومن أبرز الذين درسوا العملية الإبداعية لدى الأدباء والفنانين في الخارج كاترين مازريك ، وفرانتك بارون ، وروولف أرنيهم . ومن مصر بدأ الدكتور مصطفى سوريه هذا الاتجاه حين درس عملية الإبداع في الشعر منذ أكثر من ثلاثين عاماً . وقد مهد بدراسته تلك الطريق لدراسات أخرى في مصر ، كان لنا نصيب منها ، حيث قمنا بدراسة العملية الإبداعية لدى الروائيين ، وعملية الإبداع لدى كتاب

ثناء السلوك الإبداعي ، بما يعنى عليه هذا السلوك النفسي من جوانب وجدانية ، وطاقات استكشافية جمالية ، ونصبيات جمالية .. الخ . ومنها يمكن من شيء فإن ميوة النموذج النظري الذي رسمه جيلفورد للعقل البشري قدم لنا أسلوباً جديداً في النظر إلى الطاقة الإبداعية ، بل قدم لنا تصورات جديدة لكيفية تقييم هذه الطاقة بما يعنى عليه من استعدادات متعددة

ومن أبرز الاستعدادات الإبداعية التي تضمنها نموذج جيلفورد لبناء عقل البشري :

١ - الأصالة ، بمعنى القدرة على إنتاج أفكار أو أشكال أو صور جديدة متميزة ، فريدة وملائمة

٢ - الطلاقة ، بمعنى القدرة على إنتاج أكبر قدر ممكن من الأفكار والصور والتعبيرات الملائمة في وحدة زمنية محددة

٣ - المرونة ، بمعنى القدرة على الانتقال للملائم من موضوع إلى آخر بسرعة ، وعدم التصيب والتشبث بوجهة نظر واحدة .

٤ - استشفاف المشكلات ، بمعنى القدرة على رؤية النقص الفصور والعيوب ، حيث لا يرى الآخرون شيئاً من ذلك .

وقد تمك في مصر من إضافة بعد آخر هو بعد مواصلة الاتجاه إلى وقد كان لسبق في التيه إليه للدكتور مصطفى سوريه (١٩٩٠ ملحق دراسات جيلفورد) . وقد عمل على تجبة حقيقته عدد كبير من الباحثين المصريين ، وقد أمكن لنا المساهمة بنصيب في الكشف عن طبيعة المركبة باعتباره ذا خصائص وجدانية وجمالية وذوية وبدية ... الخ . (حنورة ، ١٩٧٩)

ويشير هذا البعد إلى خاصية تميز سلوك المبدع وهو يؤدي عمله بما يمكنه من مواصلة العمل والتقييم والمجاهدة لتحقيق هدفه ، على الرغم مما يصادف من معوقات وعقبات ومتاعب ، وهو الأمر الذي ينعكس على طبيعة لعمل نفسه ، والذي يظهر واضحاً في خصائص العمل بوصفه إنتاجاً ذا عناصر وامتدادات وروافد وأبعاد . ويقدر للعناية التي يعايشها المبدع ، وهو يعمل ، يكون العمل على درجة مكافئة من المتق والخصوبة .

• الدراسات الحديثة لسلوك الإبداع

بعد كثير من الحاج وسعطة ، ومن خلال استخدام المنهج الموضوعي ، تراكمت كميات متفونة من النتائج ، مهدت الطريق لمزيد من تناول الموضوعي نظاهرة الإبداع .

وفي الدراسة الحالية يتوجه اهتمامنا الأساسي نحو دراسة الإبداع في مجال الأدب

ودراسة الإبداع في مجال الأدب يمكن أن تسلك دروباً مختلفة ، فهناك من يدرس خصائص المبدعين ، وهناك من يدرس العملية الإبداعية ، وهناك أخيراً من يتم بدراسة النتائج الإبداعية . والأمر

المسرحية ، وصيلة الإبداع فى الأداء الفنى (سويح ، ١٩٥٩ ،
حورة ١٩٧٩ أ ، ١٩٧٩ ب ، ١٩٨٠ .)

(Patnck, 1941. Barron, 1968, Arnheim, 1962).

وبهنا فى السياق الحالى أن نشير إلى عدد من النتائج التى انتهى
إليها الباحثون المختصون حول عملية الإبداع ، مما يتعلق بها ، ويؤثر فيها ،
ويترك أثره - من ثم - على النتائج الإبداعية نفسها .

(أ) بالنسبة لدراسة الإبداع لدى الفنانين والشعراء التى قامت بها
كارترين باتريك فقد كان من أبرز نتائجها تأكيدها لفكرة مراحل عملية
الإبداع التى سبق أن أشار إليها يونانكاريه وهلمهولتر ووالاس .
Ghusclin 1952, Wallas, 1962, Stein, 1974, 1975. ولتلقى تلميح إلى

أن المبدع يمر وهو ينفذ عملاً أدبياً أو فنياً بأربع مراحل رئيسية ، هى
الاستعداد والاختيار والإشراق والتفصيل ، وهذه المراحل - كما تقرر
الباحثة - على قدر مقبول من التميز والاستقلال . وإن كانت قد أشارت
من جانب آخر إلى تداخلها فى بعض الأحيان ، كما أشارت الباحثة إلى
أسبقية الكل على الأجزاء ، حيث إن العمل الأدبى والفنى يبدأ فى ذهن
المبدع بصورة إجمالية ، ثم تبدأ التفاصيل بعد ذلك فى الانسجام

(ب) أما بالنسبة لفرانك بارون فهو يعتقد أن الإبداع فى مجال
الأدب يعتمد على عملية استعداد ومجهز وضمن ضيق . كما أن العملية
تستند خصائصها مما يتمتع به المبدع من استعدادات ، وقد أشار بوجه
خاص إلى التخيل الإبداعى ، الذى هو أرفع مستوى من مستويات
التخيل . والتخيل لدى هذا الباحث ينقسم إلى أربعة أنواع :

١ - التخيل ذو البعد الواحد ، وهو ذلك النوع من التخيل الذى
يمكن لشخص من خلاله تخيل منزل أو شجرة أو كتاب ، دون إضافة
إلى ما يمكن أن تحسه بالحواس الإنسانية للمروعة .

٢ - التخيل ذو البعدين ، وهو تخيل يعتمد على الجمع بين
العناصر المتباينة ، ولكنه مازال يعتمد على ما يمكن أن ندركه أيضاً
بالحواس .

٣ - التخيل ذو الأبعاد الثلاثة ، وهو ذلك النوع من التخيل
الذى يعتمد على الرمز ، كما يحدث حين نصور فى السحب أشكالاً معينة .
أو حين يرى الشاعر الشمس حاصبة قلبين

٤ - التخيل ذو الأبعاد الأربعة ، وهو ذلك النوع من التخيل
الذى يعيد بناء الداع بناءً جديداً ، معتمداً على عناصره القديمة ،
مصافاً إليها الرمز . ثم بعد ذلك يأتى دور النبوة والسمو فوق الواقع ،
ليشهد المدح ، مما يشهد ، وهو يصنع عالماً جديداً ليس له علاقة بعالم
الواقع . ويصير بارون مثلاً لذلك تخيل جوته حين أبصر الكورس
الإنهى يعنى .

والإبداع لدى فرانك بارون يستمد طاقته المحركة من مفهوم
الحرية ، والحرية يمكن اعتبارها قيمة أو دائماً بطاقة نفسية ذات أبعاد
عقلية ووجدانية وفريقية واجتماعية .. ويرى فرانك بارون
Borror, 1968. أنه من الممكن الحديث عن الحرية العقلية والحرية
للممكنة والحرية العقلية هى الحرية فى لحظة معينة وفى موقف معين ،
على حين أن الحرية الممكنة عبارة عن قيمة تعبر عن مخزون الطاقة لدى
الإنسان . وليس من الممكن بالطبع الحديث عن الحرية بمعنى واحد
لدى جميع الكائنات ، فحرية الحشرة أكبر من حرية الصخرة أو
النبات ، وحرية الكلب أو الفرد ، أكبر من حرية الحشرة ، وحرية
الإنسان أكبر من حرية الفرد ، كما أن الناس فيما بينهم يستمتعون بأعداد
متفاوتة من الحرية . والفرد نفسه يمكن أن تتحقق لديه الحرية فى موقف
معين بدرجة أكبر مما تتحقق له فى موقف آخر . ويمكن لنا أن نستج على
الفرد أن حرية الكاتب ، وهو يعمل ، تستند خصائصها وطاقتها من
عدد من الأبعاد الجسمانية النفسية والاجتماعية ، مما يتعلق بالمبدع ويحيط
به . وقد يبرز لنا ولغيرنا من الدارسين أن مستوى الحرية الذى يتمتع به
المبدع يكشف عن نفسه فى العائد الإبداعى

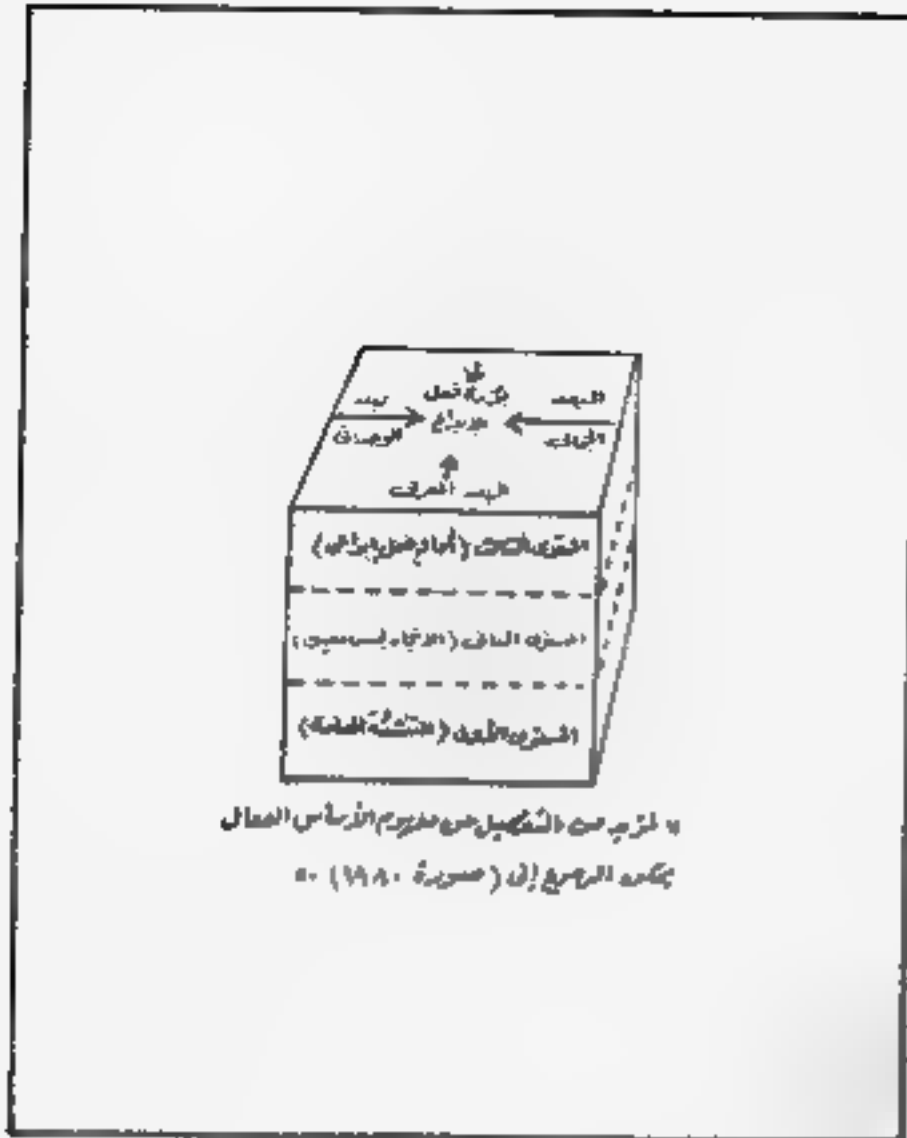
وربما كانت ممارسات المبدع ومحاولاته للتجريد عبارة عن محاولات
للتفكك من أسر النموذج الذى يحيط به ويكبل خطاه ويعوق تقدمه .

التيود كثيرة ومحاولات المبدع للتحرير متنوعة ، والعمل الإبداعى
الذى يخرج به لنا المبدع يعبر بدرجة أو بأخرى عما استطاع أن يحفظه المبدع
من التفكك من أسر النموذج ، وهو ما يتبدى فى مروية الأفكار وطلاقة
الصور وأصالة المعاني وتماثل السياق وتواصل العناصر ، بما يسفر فى
النهاية عن وحدة متميزة ، تضم عناصر العمل وأبعاده فى ناتج قوى
وجميل ومشوق .

أما عن الدراسات النظرية لعملية الإبداع التى فى الأدب فإن ما
هو معروف أنما الآن ثلاث دراسات هى : عملية الإبداع فى الشعر
للدكتور مصطفى سويح ، وعملية الإبداع فى الرواية ، وعملية الإبداع
فى المسرحية لكاتب هذا المقال .

والنتائج التى توصلت إليها الدراسات الثلاث يكمل بعضها
البعض ، ويمكن إجمالها بما على .

١ - إن المبدع ، شاعر أو كاتب ، يبدأ العمل من أجل تحقيق
هدف يسعى إليه ، وهو رآب الصدع وتجاوز الهوة القائمة بينه وبين
الآخرين من أجل الوصول إلى حالة من التكامل . وهو حين يقوم بذلك
فإنه يعتمد على إدراكه الذى يصور له أن الواقع مصاب بقدر من
النزوى ، وهو يقدم للآخرين رؤيا جديدة لهذا الواقع



مفهوم بعض الأبعاد فصحيا محيريا ، برود الباحث تحقيقه بعد عامين أو مفهوم غير مستقر ، أقول : إن دراساتنا المصرية كانت أكثر شمولاً من دراسات غربنا من الباحثين الغربيين الذين وقفوا عند معاهيم صيغة ، وقد كان الهدف لدينا هو توفير أكبر قدر ممكن من الوضوح ، حتى لا نغيب النتائج التي توصل إليها دراساتنا مقصورة على بعد دون آخر ، هي نحو ما نلاحظ مثلاً في دراسة أرغيم لجرنيكا بيكاسو ، فقد كان توجه الباحث باعتباره متبياً إلى مدرسة الحشظت ، بقوله خطاه نحو الاهتمام بدراسة الأبعاد الإدراكية لدى المبدع ، وما نعرره هذه الأبعاد من خصائص معينة تساهم في تشكيل العمل الفني ، وربما كان هذا هو السبب في أن مثل هؤلاء الباحثين يفصلون دراسة عمليات فهم أساساً بدراسة موضوعات تشكيلية ، حيث إن مساهمة النظرية قد لا نجد لها ، إذا هي توجهت إلى عمل أدبي ، ما يسهمها أو يكون بارز الوضوح في إعطاء الصلوق والبيات على نتائجها

ويكفي الآن هذا القدر من الدراسات العلمية الحديثة لسلوك الإبداع ، أو مستقر إلى محاولة أخرى بطرقها محلاً جديداً في التصنيفات الممكنة للمنهج العلمي في دراسة الإبداع

والمحاولة الحديثة تهدف إلى دراسة الإنتاج الإبداعي نفسه ، فإذا كنا حين محاول دراسة الطاقة الإبداعية لدى المبدع نحصي حساساً من استجاباته أو أدائه على مقياس معين يكون ممثلاً لسلوكه في ظل ظروف

٢ - إن الأداء الإبداعي لا يعتمد صاحب على قدرات خاصة لدى المبدع ، بل إن هناك التوتر الدافع ، ذلك التوتر الذي يواكب العملية الإبداعية منذ التفكير في العمل وإلى أن يتم العمل بتقديمه إلى الآخرين . ولا أخجله وطبيعة أساسية في العملية الإبداعية من حيث إنه يكمل الدائرة المفتوحة ، التي نظل ، إن هي بقيت غير مكتملة ، بمثابة مصدر إزعاج وتأريق للمبدع (سويف ، ١٩٧٠)

٣ - إن المبدع وهو يعمل دائماً يستند إلى أوعية صلبة من الاستعداد والتجهيز ، كما أنه يتمتع بقدرة على التخطيط والاستبصار بعمله ، وهو قادر على أن يحافظ على اتزانه ، كما أنه دائم الانهياك في موضوعه . وما يميز المبدع أساساً أنه قادر على مواصلة الاتجاه من أجل تحقيق الهدف والاتجاهات متعددة : خيالية ، ومطيفة ، وتاريخية ، وجسدية . ووجدانية ، وهي المبدع أن يواصل تنمية كل اتجاه من هذه الاتجاهات ، وأن يحافظ على تماسكه ، سواء في داخله هو شخصياً ، أو في أداء العمل نفسه . (حورية ١٩٧٩ أ)

٤ - إن المبدع وهو يقوم بعمله فإنه يقوم به من خلال إطار معرفي أو أساس فعال ، وهذا الأساس ذو أبعاد أربعة ، هي البعد الجمالي ، والبعد المعرفي ، والبعد الوجداني ، والبعد الاجتماعي (حورية ١٩٨٠) . وهذا الأساس لا يندجأ به الكاتب مكتملاً بل إنه يتحقق بوصفه نتيجة عملية ارتقائية ، وحيث متوالية ، مروراً بثلاثة مستويات من الارتقاء ، هي المستوى الأول ، ويشار به إلى التنشئة الاجتماعية والاحتضان والتشجيع والتعلم والمحاولات في مجال أو أكثر من مجالات الإبداع ، ويشار بالمستوى الثاني إلى انعطاف المبدع إلى جنس معين من الأجناس الإبداعية . يحاول فيه محاولات جادة ، وقد يتقل بين وبين أكثر من جنس ، إلى أن يستقر على جنس أساسي يعرف به ، ويرداد به تعلفاً ، ويرداد له نحوياً . أما المستوى الثالث فهو مستوى الأداء والتنفيذ لعمل من الأعمال الفنية (أو الإبداعية) . وهذا المستوى الثالث هو قسمة بين الخبرة والمعرفة ، التي تلتقي فيه نتيجة التفاعل بين الأبعاد الأربعة ، التي تميز أساساً كل مستوى من المستويات الثلاثة ، ولكنها في المستوى الثالث تكون أكثر نشاطاً وفاعلية على نحو ما يوضح الرسم

وحينما سطر إلى هذه الدراسات التي قدمتها نلاحظ أنها لا تبدأ من مسلمات قاطعة ، أو معتقدات اسمية ، أو أفكار مسبقة ، بل هي تعتمد أساساً على الاستقراء العلمي والرجوع إلى الواقع ، واختبار صديق النتائج على محك التجربة العلمية .

ولقد كان اتجاه الدراسات المصرية ألا تفتع عند مجرد التجريب لمعنى الضيق ، وإن كان لهذا النوع من التجريب أهميته الخاصة في

مصبوطة ، فهذا لا يستخدم نفس المنهج في دراسة النتائج الإبداعية
نفسه ، وهو ما ارتضى أن يقدمه لنا للبداع ، معترفا بأن هذا هو جهله ،
وتلك هي طاقته ؟

والنتائج الإبداعية ، إن لم يكن هو أصلق المحكات للكشف عن
كفاءة المدع ، فهو - على الأقل - يمثل خطوة على الطريق الصحيح
لكشف عن الخصائص الإبداعية في هذا العمل .

• • •

• ثانياً المنهج الموضوعي في دراسة النتائج الإبداعية

بعد هذه المقدمة النظرية التي حاولنا فيها إرساء بعض ملامح اللغة
المشتركة بين المدعين والنقاد والباحثين الناصيين يرى أنه قد آثر الآوان
للتقدم خطوة أخرى على طريق محاولتنا دراسة الإبداع الفنى بالمنهج
الموضوعي

• ما المنهج الموضوعي ؟ ولماذا هذا المنهج ؟

المنهج الموضوعي في أحد معانيه هو الطريقة العلمية المنظمة للدراسة
أي موضوع أو أى ظاهرة بشكل حيادي دون تدخل من الباحث
بإصغاء بعض معتقداته أو مشاعره الخاصة ، أو قهر النتائج للمروج
بمستلزمات ليست بالضرورة متعلقة بالظاهرة موضوع الدراسة
الموضوعية ، والدراسة الموضوعية هي استخدام أسلوب للدراسة إذا أتبع
لأى باحث آخر استعمله ، في ظل ظروف مضبوطة وبمائلة ، فإنه
يحصل على نفس النتائج ، أو بإيجاز هو منهج ، إذا استخدم ، فإنه
يعطى نتائج قابلة للاستعادة إذا ما استخدم مرة أخرى في ظل ظروف
مماثلة

أما لماذا هذا المنهج على وجه التحديد ، فإن الإجابة عن هذا
السؤال تقتضيها الوقوف على منهج آخر ، يكون هيئة بمثابة المناهج غير
الموضوعية ، ثم بعد ذلك نحاول تحديد المبررات التي تدعونا إلى استخدام
المنهج الموضوعي .

• كارل روجرز ومنهجي تحقيق الذات .

يذهب كارل روجرز إلى أن مشأ الإبداع يبدو أنه هو نفسه مشأ
الراحة المحركة للشخص في العلاج النفسي لكي يبرأ مما به من اضطراب .
بها نزع الإنسان لكي يحقق ذاته ، لكي يتطابق مع إمكاناته .

ويرى كارل روجرز أن التمييز بين البديع وغير البديع لا يتم من
خلال فحص الإنتاج . إن جوهر الشخص للمدع هو جودته ، ومن ثم
فإننا لا نملك محكاً يمكن أن نحتكم إليه . ويشير التاريخ في الواقع إلى
حقيقة أن الإنتاج كلما ازداد أصالة كان حكم المعاصرين عليه بأنه

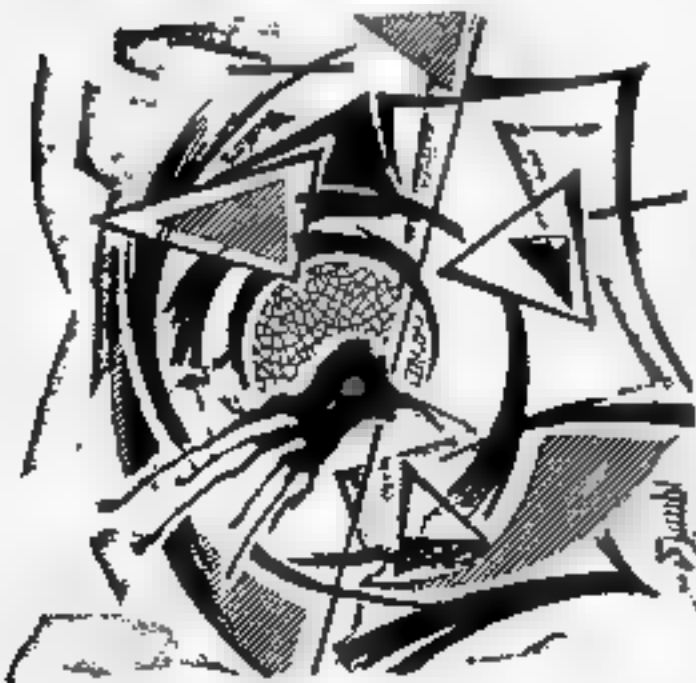
« شر » إن العمل الإبداعي ، سواء كان فكراً أو عملاً من أعمال الفن
أو اكتشافاً علمياً فإنه ينظر إليه على أنه شذوذ وسوء وحقاقة . ويبدو
واضحاً أنه لا يوجد شخص حتى معاصر للإنتاج الإبداعي يمكن أن يقوم
عن طيب خاطر الإنتاج الإبداعي في نفس الوقت الذي يتشكل فيه
العمل . وهذا الرأي يرداد صدقه كلاً كان العمل الإبداعي أكثر جدة .
Rogers, 1972 p. 140. هذا هو رأي كارل روجرز في عدم جدوى
استخدام الإنتاج أو الأداء الإبداعي محكاً للتمييز بين المبدعين وغير
المبدعين ، أو بين العمل الإبداعي والعمل غير الإبداعي . لهذا يقترح
هذا البحث *

إنه يرى أن المحك الأساسي للكشف عن الإبداع أو عدمه لدى
الشخص هو ما إذا كان مفتوحاً على الخبرة ومستشعر لها في نفسه ذاته ،
وكان سلوكه إبداعياً . أما إذا كان رافضاً أو منكراً أو مشوهاً لخبراته التي
تأتيه من العالم الخارجي ، فإنه يكون مبدعاً ولكن في الجهد الشر والسوء
والمرض ، مثل ذلك الشخص المصاب ببرنامج العظمة ، الذي يكون
نظرية غريبة تفسر له العالم . وهناك الشخص الثالث غير المبالي بأي
شيء ، الذي لا يقبل ولا يرفض ، ولا يفتح ولا يعلق

ويشير كارل روجرز إلى عدة شروط يمكن من خلالها أن يصير
الشخص مبدعاً وهي :

- ١ - الانفتاح على الخبرة ، وهذه الصفة عكس تدافعية ، أي
اتخاذ موقف ملحق والمخالفة والدفاع عن الذات في مواجهة أى خبرة تأتي
من الخارج باعتبارها تهديداً مباشراً للشخص .
- ٢ - وجود محك داخلي للتفريق ، على أساس أن المحك الداخلي
هو أصلى المحكات

- ٣ - القدرة على اللعب بالعناصر وتلفافهم



وما أكثر النتائج التي تتحير منحنى كارل روجرز . ولست في مقام تقديم عرض نقلي لتلك النتائج ، ولكننا فحسب قلنا هذا المنهج ، على الرغم من أنه أقرب تلك المناهج إلى المنهج الموضوعي ، لكنني نتقدم فتجيب عن سؤالنا الذي سبق أن طرحناه : ولماذا المنهج الموضوعي ؟

إن المنهج الموضوعي في دراسة الظواهر النفسية لا يدعي لنفسه قدسية لا يمكن أن ينضوي تحت لوائها إلا فئة واحدة ، فهو منهج مطروح لكل من أراد أن يستعمله ، وهو من البساطة والوضوح بالدرجة التي تجعل أي باحث يستطيع أن يستعمله بشكل مماثل لاستخدام الآخرين له . ومن ثم فإن النتائج التي تصل إليها من خلال استخدام هذا المنهج تكون قابلة للاستعادة والمناقشة على محكات تحصى العمل نفسه أو للوضوع المطروح للتقويم .

ونحن نعلم أن نقاشا وجدلا دار حول الذاتية والموضوعية في النقد الأدبي ، ونعلم أن الخلاف مازال بين أولئك الذين يشجعون النظر إلى العمل بطريقة ذاتية ، بحيث يمكن للناقد أن يستخلص من العمل أعمقا وأبعدا كما لا تتاح لآخرين ، من حيث إن كل ناقد له مهادته التقديرية وخلفيته الفنية وزاوية الرؤية المستقلة عن زوايا الآخرين في النظر والتقويم .

ويبدو أن أنصار الذاتية هؤلاء هم أقرب في انجذابهم إلى كارل روجرز ورأيه من حيث أنه لا يوجد مقياس موضوعي خارجي لتقويم الإنتاج الإبداعي ، وأن الإنتاج نفسه لا يعد محكا لتقويم السلوك الإبداعي ..

أما أصحاب الاتجاه للموضوعي في النقد فهم أولئك الذين يميلون وجود محكات خارجية يمكن لنا جميعا الاحتكام إليها فإذا ما تقويما في استخدام تلك المحكات استخدما دقيقا فإننا سوف نصل جميعا إلى نفس النتيجة . وبذلك لا يكون ثمة اختلاف ولا خلاف على قيمة عمل من الأعمال ولا على قيمة صاحب هذا العمل ، وهو ما يقضي على تلك السذاجة التي أصيب بها الوسط الفني والأدبي في نقد الأعمال الفنية . ذلك النقد الذي لا يمكن أن يكون نقدا أو تقويما ، بل هو في الغالب الأعم أقرب ما يكون إلى الخواطر الشخصية ، يصيب أو يعطي بقدر التزامه بقاعدة أو مبدأ ، أو بقدر اقتراحه أو ابتعاده من أحد المحكات الموضوعية للتقويم أو ابتعاده عنه

والمنهج الموضوعي كما ذكرنا من قبل يعتمد على قواعد يصعب للاستخدام مثلا ستخدم المتر في قياس المسافات ، وكما ستخدم أميران في معايرة الأوزان ، وأقرب الأمثلة إلينا في اللغة هو ما يعرف باسم محور الشعر ، أو ما يعرف بقواعد المحر والصراف .

هذا فيما يخص الشخص ، فإذا عن المحيطين به ؟ يقدم كارل روجرز عدة إرشادات أو ظروف يمكن من خلالها دفع الشخص في طريق الإبداع وهي تتدرج تحت فئتين : الفئة من والفئة من .

الفئة من : الأمن النفسي

١ - تقل الشخص كقيمة في حد ذاته وبدون شروط .

٢ - صيان وجود المناخ الذي لا يوجد فيه أي تقييم خارجي

٣ - التفهم الوجداني

الفئة من : الحرية الشخصية :

تكم الحرية الشخصية في إتاحة الفرصة للفرد لكي يعبر عن نفسه بوضوح ودون إلزامه بالتعبير من خلال محكات أو معايير خارجية ، وجمعه بعمل وفق لإطاره المرجعي الداخلي ، أي بنائه النفسي الذاتي ، الذي تكون على مدى عمره بشكل مستقل وبصورة مختلفة عما هو لدى الأفراد الآخرين .. وما دام الشخص مختلفا عن غيره ، متميزا بهم ، فلا يمكن أن نتوقع منه أن يعمل أو يفكر أو يعبر على نحو ما يفعل الآخرون

هذه هي نظرية كارل روجرز في الإبداع ، وهي تستند أصولها ومفاهيمها ، كما يذكر هو نفسه ، من بحارساته في مجال العلاج النفسي . وهي لا تعتمد إلا على ملاحظاته على بعض الأفراد المصطوبين الذين كانوا يعرضون أنفسهم عليه لكي يتعاون معهم وفقا لأسلوبه في العلاج النفسي المعروف باسم الإرشاد النفسي المتمركز حول العميل .

وبسبب بحث الابتعاد عن الواقع في كل ما يذهب إليه هذا الباحث منذ المسئلة الأولى إلى آخر شرط وضعه لدراسة السلوك الإبداعي . فكل حين يرى أنه لا يوجد مقياس خارجي أو طريقة معقولة محكم بها على ما إذا كانت نتائج يبدعها أم لا ، نراه يرفض نفسه بعد ذلك حين يطلب إلينا أن نترك الشخص يعبر بحرية عن نفسه . ولغرض - كما يقول - أنه عبر بحرية فأعطانا نظرية في تفسير العالم ، ثم اكتشفنا أن هذا الشخص مصاب ببارانويا (دهن العظمة والاصطهاد) ، فإذا فعل ؟ وليس تقويما له بأنه مصاب بهذا الاضطراب النفسي حكم على سلوكه صادر عنه ، هو ما يمكن تصحيحه تحت اسم (إنتاج) ؟

وعلى الرغم من اعتراضنا على كارل روجرز في عدم اقتناعه بأهمية تقويم الإنتاج ، ومن ثم رفضه لأي محك خارجي يمكن استخدامه لتكشاف من العناصر الإبداعية في أي عمل على الرغم من ذلك ، فإن الأفكار التي قدمها روجرز ، الخاصة بالمناخ المناسب والحرية الشخصية واحترام الشخص كقيمة لا اعتراض لنا عليها . وقد رأينا أن قرائك بارون دعا إلى الحرية باعتبارها مناخا ضروريا لعملية الإبداع ، بل إن الإبداع نفسه هو محاولة لكسر الحواجز والتفكير فوق الأسوار

به مجموعة من القواعد توضع بما يتلائم مع طبيعة الشيء المقوم ، ومع طبيعة الهدف من المقوم ، أى أنه لا توجد قاعدة واحدة أو جملة من القواعد تصلح لكل محال وتستعمل في جميع الأحوال ؛ فلكل مقام مقال كما يقولون . والقواعد التي سوف نتحكم إليها الآن في دراسة الإبداع التي سوف نقوم بتوجيهها نحو الإنتاج الإبداعي ، وهي محاولة - فيما نعلم - تتم لأول مرة في اللغة العربية ، ولكنها تستمد خصائصها من دراسات أخرى سابقة في محال السلوك الإبداعي ، خصوصاً ما تعلق منها بدراسة الطاقة الإبداعية وما يضرع بها .

• الأساس النفسي للفعال كنقطة بداية :

أشرنا من قبل إلى مفهوم الأساس للفعال باعتباره وعاء يمكن أن يستوعب حركة المبدع المستندة إلى أبعاد نفسية واجتماعية ، وصولاً إلى إنجاز عمل من الأعمال الإبداعية ..

وقد رأينا أن المبدع - حين يعمل - يعتمد على طاقاته العقلية كاملة فيه ، ودوافع واتجاهات وقيم وخصائص نفسية يتم بها تحريكها نحو بسى فيما وأساليب جارية وتشكيلية تعمل عملها في تكوين عمله وصحة خصائص متميزة ، هي في غالب الأمر خصائص مستقرة لدى المبدع ، تعمل عملها في توجيهه بل في توجيه حركة العمل نفسه ومن ناحية أخرى فإن هناك أبعاد تاريخية واقتصادية واجتماعية تحرك المبدع في اتجاه أو آخر ، ومن ثم فإننا لا يمكن لنا أن نتصور أن عملاً من أعمال الفن أو الأدب ، بل العلم ، يمكن أن ينجح قيمته الحقيقية دون أن تكون هذه القيمة مستمدة من الظروف والخصائص التي أسهمت في تشكيله . ونحن في هذا الموضع لا نطمح في أن نحيل العمل الإبداعي إلى بطاقة نفسية يمكن أن نستشف منها ما تنطوي عليه شخصية المبدع ، كما لا نرغب في استخدام النتائج الإبداعية كوثيقة اجتماعية نستشف منها القيم المسائدة في المجتمع ، أو الدعوة التي يدعو إليها المبدع .. وعلى الرغم من أن ذلك يمكن أن يكون هدفنا الأساسي هو تقويم العمل نفسه ، من حيث الخصائص التي تشكل ملامحه ، اعتياداً على عدد من المحركات التي ثبت أنها تغير استجابات المبدعين وانشطتهم وعلى الرغم مما يدعو إليه كارل روجرز من سد هذه المسحة حساساً ، فإنه لم يقدم لنا البديل الذي يمكن من خلاله الكشف عن فن عملاً ما إبداعي أو غير إبداعي ، وكل ما قمناه لنا هو التأكيد من أن للشخص مفتاح على الخبرة ، وأنه يعبر عنها تعبيراً صادقاً ، دون أن يدلنا أيضاً على ماهية تلك النفس أو الذات الداخلية ، ما دامت أمراً دمجياً ذاتياً لا يحصى غير الشخص نفسه ؛ أى أن للنفس - كما يقولون - في نظر الشاعر

وحيث نتقدم نحن الآن لكي ننظر إلى العائد أو النتائج الإبداعية على محركات ثبت أنها صادقة فيما يمكن أن تشير إليه من خصائص إبداعية ،

فإنما نلزم أنفسنا ونلزم أمام غيرنا بكلمة سواء ليس عليها حلاص ، على الأقل - إذا ما احتكما جميعاً إلى المسج للموصوفى اندى سبقت الإشارة إليه

والأساس النفسي كمفهوم يشاء لتفسير السلوك الإبداعي يستند إلى تراث عريض من النتائج العلمية والأفكار المحققة .

لقد أشرنا إلى أن أبعاده أربعة :

(أ) للمعرفة بما تشير إليه من قدرات عقلية وعمليات ذهنية ،

(ب) والوجدانية بما تشير إليه من سمات شخصية واتجاهات محبة

وقيم منها ودوافع حافزة إلى العمل .. إلخ

(ج) قدرات وقيم تشكيلية وجمالية تمكن المبدع من اختيار الزوايا

المناسبة ورسم الخطوط للملائمة ، وبث الألوان المفضلة ، وبسبب الأشكال الرائقة .

(د) للتعبيرات الاجتماعية والاقتصادية ، وهي الجوانب المعبرة عن

ظروف المجتمع وأحداث الواقع وحادثات التاريخ وما يعانيه الناس من متاعب وما يطمحون إليه من آمال ..

وفي الدراسة الحالية سوف نحاول أن نستخدم الأساس النفسي

الفعال باعتباره بطاقة للعمل الإبداعي نترك بصماتها على العمل نفسه ، بحيث يحمي متأسكاً إن كان الأساس متأسكاً ، ويحمي العمل هشاً إن كان الأساس هشاً .. كما أن الخيالات المثبتة في العمل تسمى عما يتمتع به المبدع من تلك الخصائص ، وهي من أهم الأبعاد التي تميز العمل الإبداعي ، على نحو ما يذكر الجرجاني حين يقول : « كما أنك ترى الرجل قد اهتدى في الأصابع التي عمل منها الصورة ، والنقش في ثوبه الذي سج ، إلى ضرب من العيز والتلبر في أنفس الأصابع وفي موقعها ومقاديرها وكيفية مزجها وترتيبها ، إلى ما لم يبتد إليه صاحبه ، فجاء نفسه من أجل ذلك أعجب ، وصورته أغرب ، كذلك حال الشاعر والشاعر في توجيهها معاني « النحر » ووجوهه التي علمت أنها محصول العظم » (عن هلال : ١٩٧٣ ص ٢٧٨) .

ما تلك المعايير إذن ، التي سوف نتحكم إليها في تقويمنا لأحد

الأعمال الأدبية

بداية نقرر أن المعايير متعددة . ويمكن أن نعلم أن النموذج النظري الذي يقدمه لنا جيلفورد يتضمن أكثر من ١٢٠ قدرة عقلية متميزة تعمل فيما بينها نوع من التكامل والتفاعل لإقرار المعاني والأشكال والصور وهذه القدرات الحقيقية تعبر فقط عن أحد وجوه الأساس النفسي للفعال الأربعة ؛ فهل نستطيع أن نستخلص من العمل عدداً مكافئاً من الجوانب مقابل كل منها قدرة من قدرات البناء العقلي عند جيلفورد ؟

- ٢ - المرونة
- ٣ - الطلاقة
- ٤ - مواصلة الاتجاه
- ٥ - التشكيل والزرقة

ويمكن لنا ملاحظة أن هذه الأبعاد لا تعطى إلا مساحة ضيقة من الأساس النفسي الفعال ، والسبب هو أننا لا نهدف إلى استبعاد القصيدة بالتفصيل الكلي الشامل ، ولا نهدف كذلك إلى الكشف عن كل الأبعاد النفسية والاجتماعية والخيالية والوجدانية التي سيطرت على المبدع أو سيطر عليها للبداع وهو يعمل . هدفنا كما قلنا هو انتقاء نموذج من الإنتاج الإبداعي ، ونموذج من الأبعاد النفسية التي يمكن أن تظهر بشكل بارز في العمل الإبداعي .

أما أسلوب تناول فهو يعتمد على ما يلي :

- ١ - متابعة للبداع وهو ينتقل من حركة إلى أخرى على نحو يبدو واضحاً في وحدات القصيدة
 - ٢ - دراسة الصور الشعرية الأصيلة التي وردت في ثنايا العمل
 - ٣ - إحصاء عدد الصور التي أفرزها الشاعر في قصيدته وهو ما يعطينا جانباً من الطلاقة (بأبعاده المختلفة دون أن نحاول تفصيل القول في تشعبات هذه الطلاقة وأنواعها وهو الأمر الذي يخرج عن هدف الدراسة الخيالية ونطاقها (سويف ، ١٩٧٠ ص ٣٤٩ - ٣٧٦)
 - ٤ - إحصاء الغلات والتوزيعات التي ميرت حركة البعد وهو يعمل بما يعبر عن مرونة البعد وخصوبة العمل الإبداعي
 - ٥ - تقييم الأبعاد والتقييم الاجتماعي التي ثناها الشاعر وكشفت عن نفسها في سياق العمل
 - ٦ - الكشف عن الدوافع والتقييم الشخصية التي لحكت في حركة القصيدة .
 - ٧ - متابعة فكرة القصيدة من أوطا والوقوف على تدفق للبداع ونقله على ما نشأ في سبيله من عقبات نتيجة رغبته في الترويج والتوزيع والتخصيب .
 - ٨ - محاولة الكشف عن بعض الأبعاد الخيالية في القصيدة ، وعرضه الخصوص ما يتعلق منها بالجانب التشكيلي والتراكيب المعقدة لدى المبدع .
- هذا هو المنهج الموضوعي في دراسة العمل الإبداعي ، وهذه هي المخطوط المتناوب لدراسة بعض أبعاد هذا العمل ، وهذا هو أسلوب في دراسة تلك الأبعاد

المواقع أن للسئلة نخصص لاختيار الباحث ، وسوف نحاول في دراستنا الخالية اختيار أربعة جوانب نتحدثها محركات لبعض أحد الأعمال الأدبية . وسوف نوضح فيما بعد كيفية استخدامنا لتلك المحركات

والنموذج الذي انغمزنا لبحرنا عليه دراستنا هو قصيدة شق رهن للشاعر صلاح عبد الصبور ، واختيارنا لإحدى القصائد تفق وراءه عدة اعتبارات

أولاً : أن القصيدة عمل إبداعي تناولته قبلنا دارسون آخرون وأقروا بأنه مشتمل على خصائص إبداعية .

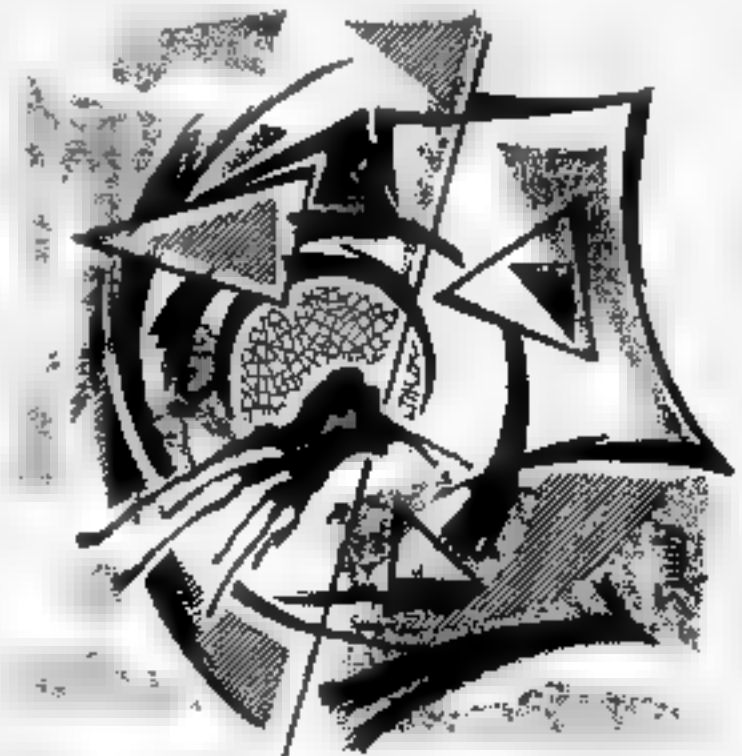
ثانياً : أن القصيدة من الشعر الدرامي الذي يمتد في الزمان ويعطى واقعة تاريخية معروفة ، وهو ما يتيح لنا الكشف عن أصالة استخدام الشاعر للواقعة .

ثالثاً : أن القصيدة ذات حجم يناسب الدراسة الخالية ذات الهدف المحدد ، وهو الكشف عن طبيعة أحد المناهج . وأيضاً فإنها تلائم التعبير المنح في مثل هذه الدراسة

رابعاً : أن القصيدة الشعرية ، كما افصح من دراسة العملية الإبداعية في الشعر (سويف ، ١٩٧٠) وتدفق الشعر أيضاً مما يمكن أن يظهر فيها بشكل أكثر بروزاً حركة الشاعر وهو يعمل من حيث الحركات النفسية التي تتركب للعمل الإبداعي من بدايته إلى نهايته .

لكل هذه الأسباب ، ولأسباب أخرى غيرها ، رأينا أن اختيار إحدى القصائد لتطبيق المنهج المعنى عليها هو مما يناسب المقام الحالي أما الأبعاد التي رأينا انتخبها كمحركات معقولة هي الأبعاد النفسية التالية

١ - الأصالة



وعيا بلى تطبيق للسبح على قصيدة صلاح عبد الصبور «شقى زهران»

شقى زهران

.... وثوى فى جبة الأرض الصباء
ومشى اعزى إلى الأكواخ ... تنين له ألب ذراع
كل دهلير ذراع
من أذان الظهر حتى الليل ... يا الله
فى نصف نهار
كل هدى الهن الصباء فى نصف نهار
مد تدلى رأس زهران الوديع

• • •

كان زهران غلاما
أمه سمراء .. والأب مولد
وبعبه وسامة
وعلى الصدغ سمامة
وعلى الزيد أبو زيد سلامة
ممسكاً سيفاً ، ونحت الوشم بش كالكتابة
سم فريه
«دشواى»
شب زهران قويا
وقب
بضاً الأرض خصيما
وأليما
كان صحتاكا ولوعا بالعداء
ومحاح الشعر فى ليل الشتاء
ومت فى قلب زهران ، زُهيرة
ساقها خصراء من ماء الحياة
تأجها أحمر كالنار التى تصنع قُبَّة
حب مر بظهر السوق يوما
داب يوم
مر زهران بظهر السوق يوما
واشتري شالا مُتَمَم
ومشى بختان عجب ، مثل تركى معمم

وبجل الطرف .. ما أحل الشباب
عندما يصنع حيا
عندما يجهد أن يصطاد قلبا
كان يا ما كان أن زُفَّتْ لزهران جملية
كان يا ما كان أن أنجب زهران غلاما ... وعلما
كان يا ما كان أن مرت لياليه الطويلة
ومت فى قلب زهران شجيرة
ساقها سوداء من طين الحياة
فرعها أحمر كالنار التى تحرق حَقْلًا
عندما مر بظهر السوق يوما
ذات يوم
ورأى النار التى تحرق حَقْلًا
ورأى النار التى تصرع طفلا
كان زهران صديقا للحياة
ورأى البيران تفتاح الحياة
مد زهران إلى الأنجم كفا
ودعا يسأل لطفلا
ربما ... صورة حقد فى الدماء
ربما استعصى على النار السماء
وضع النطع على المسكة والعيلان جاءوا
وأتى السيف مسرور وأعداء الحياة
صنعوا الموت لأحباب للحياة
وتدلى رأس زهران الوديع
قريب من يومها لم تأدم إلا الدموع
قريب من يومها تأوى إلى الركن الصديق
قريب من يومها تحشى الحياة
كان زهران أن صديقا للحياة
مات زهران وعجاء حياء
فلماذا قريبي تحشى الحياة ؟

الأبعاد المقومة	العدد	النسبة المئوية	ملاحظات
		%	
عدد سطور القصيدة	11	100	
عدد مرات التنوع في الصور	20	57	تغير عن عدد الانتقالات من سياق إلى سياق
عدد الصور الشعرية الأصلية	12	27	تغير عن الصور المتكررة الجديدة لللائمة
عدد الصور بوجه عام	31	77	تغير عن طائفة الصور بصرف النظر عن قيمتها
البطانات الوجدانية في القصيدة	20	45	(تضم دوافع وقيم واتجاهات للبدع تجاه الأشخاص والأحداث)
السياقات الاجتماعية	10	24	وتغير عن التضمينات ذات الصبغة الاجتماعية في العمل
التراكيب التشكيلية في العمل	16	104	وتغير عن مرات التشبيه والاستعارات والحركة في العمل
التراكيب التي أسهمت في مواصلة الاتجاه	16	36	وتغير عن مواصلة الاتجاه في القصيدة (مواصلة الخيال)

- حسنت النسبة المئوية نسبة عدد مرات ورود الصور موضوع القافية إلى العدد الكلي للصور
- استخدمنا طريقة جيفورد في حساب كم الأسماء من حيث هي الصورة واللفظ والحدود أن إن استخدمنا طريقة باحث آخر هو سارافوف حينذاك في الربط بين العناصر المتباينة سوف نحصل على 10 صورة بنسبة 34% من جملة الصور. وبما استخدمنا طريقة جيفورد في اختيار الفعلي والاستعارات كما الأساس فسوف نحصل على حوالي 30 فليها بنسبة 18% ولي رأينا أن طريقة جيفورد أفضل.

• مناقشة

لنبدا بمواصلة الاتجاه

تكون قصيدة شوق زهران من 11 سطرا تقع في ثمانية أقسام . كل قسم منها يمثل وحدة فرعية تمهد للوحدة التي بعدها وتمدها بطاقة النمو والاستمرار . ومن المفترض أن كل وحدة تعبر عن حركة لها تكاملها النسبي واستقلالها التواصلي ، ولكن من الملاحظ أن هناك رابطا خفيا ما بين هذه الوحدات . فالجزء الأول عبارة عن تمهيد يمكن أن نجد له صدى في كل الوحدات الفرعية التالية له . ومطلع القصيدة نفسه يلتقي إلينا بالانفعاد الأساسي الذي أسهم في تشكيل الحدث وتوحي في جبهة لأرض الضياء . لدينا أرض ولدينا ضياء ، ولدينا جبهة لتلك لأرض ، ثم هناك فعل ، والفعل يقوم به صوته لا حياة فيه . ولكن الشاعر يثبت فيه الحياة . حين يثرى شيء فهذا يعني أنه يستقر أو يتوقف عن الحركة بعد أن كان متشترا . أما جبهة الأرض التي يثرى فيها الضياء فهي لدى عبد الصبور نهاية الحياة . وهي أيضا مبعث الحياة : دعوات زهران وعيناه حياة ، فلماذا قريبى تحنى الحياة ؟

وترتبط هذه الفقرة بالوحدة الثامنة .. كان زهران غلاما ، وبمبته وسامة ، وهي الصندغ حمامة .. وتحت الوشم نصن كالكتابة ، اسم قرية

دشواي . يقدم لنا الشاعر الإنسان والزمان والمكان ، وبخاصة الخصائص النفسية والسمات الحسية والرموز الموحية ، بألفاظ نابضة ، على نحو يجعلنا نلامس حواف الكلمات كما ورد لدى جوريف كوراد .

أما الجزء الثالث فهو يقدم لنا زهران ، وهو يرتبط أيضا بالوحدة الأولى من حيث إن هناك نحو في اتجاه تكوين الشخصية وفي اتجاه بشأة الحدث . وكل الخصائص التي تقدمها لنا هذه الوحدة مرتبطة بالوحدة الأولى ، بزهران الذي تقلد رأسه وبسبب ذلك انطلقا الضياء وتمدد الحزن ، والصوت لا ينطق ، والحزن لا يشدد ، إلا بسبب كارثة أو اسباب . وهو ما نجده كرد فعل لاحظناه في الوحدة الدسة . كما لاحظناه في الوحدة الثالثة أيضا . ومن ناحية أخرى تلاحظ ارتداد الوحدة الأولى أيضا بالوحدة الثالثة .

نحو الشخصية ونحو الحدث :

ذلك الفني المتوثب ذو القلب الأحمر الذي يشتمل فيه الحب وتسمو الزهور .. مازال يعمو لديه الحب ، والحب الواسع للحياة .. مر زهران بظهر السوق ، وانطلقا الضياء لموته ، وتمدد الحزن في شوارع القرية لفقدانه .

مازال زهران ينمو شاماً ويحب ، وجهه يدهمه إلى أن يشتري شالاً مسجماً كريبط يربطه بالحياة (الفقرة ٥)

وترتبط الفقرة الخامسة أيضاً بالفقرة الأولى وما بعدها من فقرات الحزن الذي تمهد لعقد زهران أولاً ، ولتيمم أبنائه وشكل روجه إياه بعد أن أحب وتزوج ونجب ، وبدأت تنمو في قلبه بدلاً من الزهرة شجيرة - وبدلاً من أن تكون ساقها حصراً طرية بدت لنا سمراء قوية وصلبة ، وبدلاً من تاج الزهرة الأحمر الناري ، كتابة عن المعشوق والغرام ، أصبحت الشجيرة تحمل فرعاً أحمر كالنار التي تحرق .. وهذه مقدمة مفاجئة أو كارثة .

وترتبط الفقرة الخامسة بالفقرة التالية ، مقدمة ونتيجة صوت وصداه ، وعلى الرغم من أن الفقرة الثالثة ترتبط من حيث اتصال الفكرة فإننا نلاحظ مواصلة الصورة ومواصلة الحدث ومواصلة الزمنية .

ثم نتقدم نحو الفقرة الخامسة . ويمر زهران بظهور السوق يوماً في الفقرة السادسة ، وإذا الحدث يكرر نفسه ، زهران يمر بظهور السوق مرة أخرى ، ولكنها المواجهة للحادة .

والسوق في قصيدة شتى زهران رمز على النشاط والتعامل الاجتماعي ، السوق مكان المقابلات الحادثة والمتراصة ، وهو مكان اللقاء الأحباب أو إرضاء من يحب بأن تشتري لهم ما يسعدهم ويحبهم . هذا ما جاء في الفقرة الرابعة . فإذا انتقلنا إلى الفقرة الخامسة نجد أن الشاعر قدم لنا صورة عكسية ... المواصلة قائمة والفكرة نامية ، وعلى الرغم من التضاد في المعنى ، فإن الانقلاب يحكم أنه موصول بما سبق وبعد أربعة عشر سطراً نجد أنه يذكرنا مرة أخرى ، فيسبغ بظهور السوق يوماً .. ورأى النار التي تحرق حفلاً بعد أن كان قد مر بظهور السوق ذات يوم من أيام ما بعد الصبا وقسوم الشباب واشتعال القلب بالحبيب .

ماذا يرى في السوق في المرة التالية ؟ النار التي تحرق حفلاً ، النار التي تصرع طفلاً ... ويعود الشاعر يذكرنا بحب الحياة فستبديها معه حين نقرأ في الفقرة الثالثة « كان ضحاً كما ولوها بالعناء ، وسماح الشرقي ليل الشتاء ، ونمت في قلب زهران زهرة ، ساقها أنصهر من ماء الحياة . كان زهران صديقاً للحياة ، ورأى النار التي نحتاج الحياة »

ثم في الفقرة السابعة نصل إلى قمة المأساة . زهران يحب للحياة وابصاره للنيران ، والذي يدعوه السماء . وتبدل رأس زهران للوديع .

وهذا يعود بنا مرة أخرى إلى الفقرة الأولى ، التي نقرأ في نهايتها « وتبدل رأس زهران للوديع » . ونهاية الفقرة الأولى هي نفسها نهاية الفقرة السابعة

أما الفقرة الثامنة كلها فهي تأكيد لما ورد في الفقرة الأولى وتذكير بما ورد في الفقرات التي تلتها

إن هذه الحركة النفسية المتصاعدة على الرغم من الاستقلال النسبي للفقرات ، وعلى الرغم من المقدمات التي يمكن أن تسلم إلى نتائج أخرى غير ما قدمها الشاعر ، هي نفسها التي اسلمت إلى نتائج شكلت تماسك العمل ..

وإذا كنا قد تتبعنا الشاعر في حركته النفسية فحين نعلم أن هذه الحركة كانت تواربها حركة نفسية أخرى ومعاناة . فالحكاية من الحكايات المتداولة المعروفة لكل منا ، ولكي يصوغ بها الشاعر موضوعها فيها كان عليه أن يبتدئ صوراً غير عادية وتصيغات مبتكرة ، وهذا ما يمكن العثور عليه كما سبق في ذلك التقابل التالي : تبدل رأس زهران ، ومروره بظهور السوق ، وفي نمو زهرة ونمو شجيرة ، وفي نمو تاج الزهرة الأحمر مقابل نمو فرع الحياة الأحمر ، ثم في ذلك التاج الذي يصنع قبلة بفرع الشجيرة الأحمر كالنار التي تشتعل حفلاً .

وعلى نفس الأساس يمكن أن نتمثل على عدد من التقابلات التي تؤكد لنا حب الحياة ، وهو هذا الحبيب الذي يربط ما بين أجزاء القصيدة وإن لم يجرى باللمظ ، فقد كانت المعاني معبرة عنه بشكل صريح ..

إن مواصلة الاتجاهات التي قدمناها ، متابعين من خلالها حركة الشاعر ، هي مما ينتمي إلى المواصلة الذهبية والحالية والزمنية (التاريخية) والوجدانية . أما المواصلة التاريخية فهذا مما يخص طائفة المبدع على تحمل العناء ومواصلة العمل من فقرة إلى فقرة ، وهو ما ليس بحاجة إلى أن يكشف عن وجهه أو يبين عن وجوده في مضمون العمل الشعري أو نصه ، إنه مستغف عن كون العمل قد أجزأ ولقدّم إلينا على الصورة التي قرأناه فيها ..

٥. المرونة والطلاقة والأصالة :

يقدم الجدول السابق تحليلاً كمياً للتصيمات المعنوية والوجدانية والاجتماعية في قصيدة شتى زهران ويمكن ملاحظة أن الشاعر قدم في الأربعة والأربعين سطراً ٣٤ صورة كل منها مستقل عن الصور الأخرى . صحيح أن طلاقة الإنكار أكبر من طلاقة الصور ، والسبب في ذلك هو أن بعض الأسطر لم تكن تحوي صورة متكاملة ، وربما كان بعضها طبعاً لصورة وردت في السطر الأسبق منه . مثلاً حين يقول : « كان حبيماً وأليفاً » فالخفة هنا توحي بصورة للتوثب والحركة ، أما الألفة فهي أقرب إلى أن تكون معنى أو سلوكاً اجتماعياً منها صورة يمكن إدراكها بالحواس المباشرة ؛ ذلك لأن الخيال - فيما يرى بعض الباحثين - هو المعالجة الذهنية للصورة

والصور الأربع والتلاتون التي قدمها الشاعر صور فيها ما يتصل بصور بعدها أو قبلها . ومنها صور مستقلة تماماً والفرق بين الصور المترابطة والصور المستقلة يصح أيدينا على حقيقة أخرى في قصيدة شتى

• التضمينات والسياقات الاجتماعية

وعندها خمسة عشر سياتا وتضمينا . والشاعر هنا يقدم لنا الحياة التي يتبنى إليها زهران كما يقدم لنا حركة تلك الحياة ومعاملاتها بما يؤكد لنا معنى حب الحياة من ناحية ، والوقوف في وجه الحياة من قبل أعداء الحياة ، من ناحية أخرى .

وهذه التضمينات لها وظيفة أساسية في بناء القصيدة . فقد استعان بها الشاعر ليس محسب من أجل الانحياز إلى جماعة أو طلبة أو فئة اجتماعية ، ولكن لأن بنية القصيدة ومطبقها يتعامل مباشرة مع حركة اجتماعية ..

• البطانات الوجدانية في القصيدة :

وعبر خاف بالطبع أن الشاعر يكشف لنا عن عواطفه تجاه زهران منذ البداية ، « ولوى في جبهة الأرض الضياء » ، كما أن مجموعة الصور المشقة التي يقدمها لنا في حركة زهران في السوق ومع من أحبا ونجده أولاده وجهه للشعر وجهه للحياة .. إلخ كل ذلك أتاح له أن يبرز بقوة مركز خلال نمو العمل الفني .

والبطانة الوجدانية للقصيدة تلعب دورا جوهريا ليس في إلهاء مشاعرنا للانضمام إلى صف الشاعر لمحب ولكن كذلك في بناء وحدة القصيدة .

وبعد : فإننا وإن قمنا بدراسة تشريعية للعناصر الإبداعية في القصيدة ، فقد كان هدفنا الأساسي هو إبراز أن كل تلك العناصر قد تضاعفت لتحقيق الوحدة والتانسك والحياة للقصيدة مثل زهران ، وهو ما يدل على متانة الأساس النفسي الفعال الذي حرك الشاعر لكتابة قصيدته .

ومن المناقشة السابقة يمكن ملاحظة أنه قد تم الجمع ما بين المرونة والطلاقة والأصالة في فئة واحدة ، وذلك لاحساسنا بأن هذه الأبعاد الانداعية الثلاثة تتعامل مع الفكرة أو الصورة الواحدة من عدد من الزوايا : فهل الصورة طريقة (أصالة) ؟ وهل هي إضافة لما تم ابتداعه من قبل من صور (طلاقة) ؟ وهل غلة أخرى وتوقع جديد على ما كان قائما من قبل من صور (مرونة) ؟ . والأوجه الثلاثة للإبداع مما قدمه جيلمورد كخصائص للعقل البشري للبديع ، ونحن حين نتنقل بهذه الخصائص لتكون خاصيات للاستجابة الصادرة عن العقل (القصيدة الشعرية) فنحن نحقق في نفس الطريق الذي اختطه من قبل جيلمورد ، حين صمم مقياسه ومحكاته التي أراد بها قياس الاستعدادات المكونة للعقل البشري .

وقد اتضح من خلال المناقشة أن هذه الأبعاد ذات حساسية معقدة كمحركات ، بما يسمح باستحسانها كمقاييس ومعايير لتقويم الخصائص الانداعية في العمل الفني ، مع أيماننا بوجود محركات أخرى

زهران ، هي المرونة . والمرونة هي إحدى القدرات الإبداعية التي كشفت عنها الدراسات النفسية الحديثة ، ونحن نتناولها في الأعمال الأدبية ، فإننا ننقل استعمالها من كونها وصفا للمبدع إلى كونها إحدى خصائص العمل الفني أو العائد الإبداعي ، وهي تعني الانتقال من فكرة إلى أخرى ، وعدم الاستمرار في اجتياز الفكرة السابقة ، وهي إن دبت على شيء فإنما تدب على مرونة التفكير وتعددية الرؤيا وتنوعها وبطبيعة الحال فإنه من المتوقع أن يقل عدد الصور المستقلة عن عدد لصور الطليقة ، وبكى الفرق هنا بين الصور المتكاملة والصور الطليقة ليس فرقا كبيرا ، فنحن أمام خمس وعشرين صورة مستقلة ، في مقابل أربع وثلاثين صورة طليقة ، وهي نسبة تصل إلى ٧٣٪ .

وحين نتنقل إلى بعد آخر من أبعاد العمل الإبداعي وهو المتعلق بالصور الأصلية التي قدمها الشاعر نلاحظ أنها تصل إلى اثني عشرة صورة أصلية .

والأصالة التي نتحدث عنها في السياق الحالي تعني التفرّد وعدم التكرار والابتلاء لمفهوم السابق . وهي تتمثل في اثني عشرة صورة شعرية بنسبة ٢٧٪ من عدد أسطر القصيدة . وليس من المتوقع بالطبع أن يمثل كل سطر نقلة ذهنية ، فإن ترابط السياق يحتم على الشاعر أن يستمر في شرح الموضع وتقديم مزيد من التفاصيل

أما إذا تناولناها على النحو الذي شرحها به شافير Schaffer من حيث هي أصالة التشبيه والاستعارة فإننا نجد أن نسبتها إلى عدد الأسطر تزيد عن النسبة التي قدمناها هنا . وهي في الواقع تصل إلى حوالي ثلاثين تشبيها أصيلا .. أما إذا أخذنا الأصالة بمعنى الربط بين التبادلات ، على طريقة سارنوف ميدريك ، فإننا نجد أن النسبة تصل إلى حوالي خمس عشرة صورة أصلية

ومن رأينا أن طريقة شافير أفضل من حيث إنها تستخدم للأصالة مقياسا أقرب ما يكون إلى طبيعة الشعر Schaffer, 1975

• التراكيب التشكيلية

أشرنا إلى وجود ست وأربعين تركيبة تشكيلية تتضمن الاستعارات وتشبيهات والحركات داخل سطور القصيدة مما يعبر في مجموعته عن محاولات الشاعر لإصغاء أحوال على صلبه ، على نحو ما يشير إلى ذلك احرجاني . وتلك التراكيب التشكيلية مما يتنمى إلى البعد الجمالي من أبعاد الأساس النفسي الفعال

ومن الواضح أن التراكيب التشكيلية تزيد عن عدد أسطر القصيدة ، والسبب في ذلك أن هناك من السطور ما يحمل أكثر من حركة أو استعارة أو تشبيه .

قد يتاح لنا أو لعبرنا من الباحثين استكشافها وتطبيقها في دراسات نالية .
أما فيما يتعلق بمواصلة الاتجاه كبعد إبداعي فقد حاولنا أن نوظفه
كمبحث لتقوم العمل الفني داخل بناء القصيدة نفسه ، حيث أن الصور
نقى بها المبدع في عمله ، يمكن أن تكون ذات خصائص إجتماعية
ووجدانية وتاريخية (تسلسل زمني) . ومواصلة الاتجاه ، كبعد
سيكولوجي ، هو في الأساس محور يحصر حركة المبدع خلال أدائه لعمل
من الأعمال ، ولكن هذه الحركة نجد طريقها كما رأينا في صلب أي نتاج
يسفر عنه نشاط الإنسان عموماً والمبدع على وجه الخصوص .

وقد رأينا أن الخيوط تمتد من أول قصيدة شتى زهران إلى ثيابها ،
وهي خيوط وان بدا أنها تقطعت في بعض الأحيان إلا أننا كنا نتفاجأ في
القصيدة بأنها تظهر مرة أخرى من حيث لم نتوقع لها الظهور ، بل تظهر
من خلال شبكة من الصور الملوحية بما يجعل لها خاصية الاثارة
والإدهاش ، وهي إحدى الخصائص الضرورية لكي يكون العمل الفني
مستحذاً على خصائص جاذبة للمتذوق ، على نحو ما ذكرنا في دروسنا
وجورج كورنارد عند حديثها عن خصائص اللغة التي يستعملها
المبدعون .

ويرتبط بعد مواصلة الاتجاه بالأبعاد الإبداعية الثلاثة (المرونة
والأصالة والطلاقة) برباط قوي ، حيث أن المواصلة تقتضي للمصنف قدماً
إلى الأمام باستخدام عناصر كثيرة (طلاقة) كما أنها تحاول أن تتقدم
بشكل منطقي ، على الرغم مما يقتضيه بعد المرونة من تنوع وتنقلات
وعدم التصلب إزاء صورة واحدة أو الوضع في أسر التعبير الذهني . أما
الأصالة فيحكم أنها تقتضي من المبدع تقديم صورة طريفة غير مكررة ،
فيها دعوة صريحة للمبدع لكي ينو على المألوف ويتخطى المعتاد ، مما
يجعل مهمة المواصلة صعبة ومريرة إذا كان على المبدع أن يقدم لنا إنتاجاً
إبداعياً .

من هنا كانت العلاقة الوثيقة بين هذه الأبعاد الثلاثة وبعد مواصلة
الاتجاه ، وهو ما يؤدي في النهاية إلى أن يقدم لنا المبدع ، من خلال
رحلة عذابه ، هذا البناء الفني المنسجم المنوع الأصيل ، للتلاحم في سياقه
أو في معانيه .

أما الأبعاد التشكيلية في العمل على الرغم من أنها قد لا تبدو
ذات علاقة مباشرة بأبعاد المرونة والأصالة والطلاقة والمواصلة ، هي
الضرورية أن نتذكر أننا بإزاء عمل فني واحددينية واحدة ، وإذا كنا
ننظر إليه من أكثر من زاوية فهذا لا يعني أننا ننظر إلى أشياء متباينة ذات
وحدات مستقلة بعضها عن البعض الآخر .

واختصاصات الخيالية (التشكيلية) للعمل لا يمكن لها أن تتصل
عن الصورة الشعرية المبدعة ، وإلا لما كانت فناً ، لأن ما يميز الفن عن
لفكر الخائض هو تلك الأبعاد الخيالية (التشكيلية) . ولقد كانت

الخصائص الخيالية في قصيدة شتى زهران مباطنة وموارية تماماً لأفكار
القصيدة ، وهو ما ظهر أيضاً أنه وثيق الصلة بالبطانة الوجدانية لكل
صورة من صور العمل الإبداعي .

وستطع أن نقول بإيجاز أن جميع الأبعاد الإبداعية وخصوبة الفن
حاولنا استكشافها في قصيدة شتى زهران لم يكن لأي منها خصائص
مستقلة ، يفرد بها ، بعيداً عن الأبعاد الأخرى ، الأمر الذي أدى في
النهاية إلى أن نحكي كل الأبعاد ذات تماسك ويتحد حق لعنثى السطر
الشعري الواحد على الأصالة والتشكيل والتراكم المؤدى إلى مزيد من
تماسك البنية ، واللغة المفارقة لما ورد في الأسطر السابقة ، والأصالة
المجددة للموظفة توظفها فيما يخدم ما قبلها ويؤدي بشكل طبيعي ما
بعدها .

وعلى الرغم من أن كل هذه الخصائص قد لا تكشف لنا عن كل
جاليات قصيدة «شتى زهران» إلا أنها خطوة على الطريق .

ولنا بحاجة هنا إلى الإشارة إلى أن أسلوبنا في التقرؤ ، وإن كان
يبدو موضوعياً إلى درجة مقبولة ، فإن الأمانة تقتضينا الإشارة إلى أنه
إذا قام شخص آخر بعمل تقرؤ باستخدام مسجنا فقد يصل إلى نتائج
مختلفة إلى حد ما ، ولكن الفروق لن تكون ، عن أي حال ، كبيرة ،
حيث إن الخلاف لن يحدث إلا بالنسبة لعدد محدود من الأسطر متلاق
ويمكن بقدر من الجهد ، عند الاتفاق على مبادئ التقرؤ ، أن تتلاق
تلك الفروق ..

وعلى أي الأحوال فإن هذه الطريقة في معالجة النصوص الأدبية
مازالت في مهدها نحو . وإذا كنا قد جربنا على شق طريق في أرض
مازالت غير معبدة ، فما ذلك إلا لأننا رأينا أنه قد آن الأوان بعد طول
البحث في القواعد والأصول والنظير ، قد آن الأوان لأن نحضر نظريات
وننتجها الأساسية على بحث التطبيق ..

● هوامش البحث

- ١- سماعيل . سعيد (١٩٧٩) الكتب السنوية لخصائص للدراسة وعلم النفس ، دار الثقافة
الجديدة ، القاهرة
- ٢- حيد ، القزويني (١٩٦٦) بول فاليري في : الرؤيا الإبداعية ، ساكل بلوك وهرمان
سالكير . حصة مصر القاهرة
- ٣- حنورة . عصري (١٩٨٠) الأسس النفسية للإبداع الفني في المسرحية ، دار المعارف ،
القاهرة
- ٤- (١٩٧٩) الأسس النفسية للإبداع الفني في الرواية ، هيئة العامة
للكتاب ، القاهرة
- ٥- (١٩٧٩ ب) الأسس النفسية للعامل وبيكولوجية الإبداع الفني عند
المنزل (في سماعيل ١٩٧٩)
- ٦- مصطفى (١٩٧٠ ، ١٩٨٩) الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة
دار المعارف القاهرة

- Patrick K. (1941) The relation of whole and part in creative thought Amer. J. psycho. L. IV. 1.
- Richardson, A. (1969) Mental Imagery, Routledge and Kegan, London.
- Rogers, K. (1972) Towards a theory of creativity (in vernon, p. creative penguin Books).
- Rosenblatt L. (1970) Literature as Exploration, Heineman, London.
- Schoffer, C.E. (1975) The Importance of measuring metaphorical thinking, *Ch. Child. Quart.* 19, 2, 140.
- Stein, M. (1974) Stimulating Creativity, 1 Academic press, New York.
- (1975) Stimulating creativity 2, Academic press, New York.
- Torrance, E.P. (1967) Guiding Creative Talent, prince Hall, New Delhi.
- Wallis, G. (1927) Art of Thought, Harcourt, New York.

- سمان ، انجيل (١٩٧١) نظرية الرواية في الاصحاح الانجيلي الحديث ، طبعة المصرية للتأليف ، القاهرة
- كوبراد ، جوزيف (١٩٧١) هدف الفن الروائي في (سمان - ١٩٧١) .
- لسان العرب (١٩٧٩) ج ٣ ، دار المادح ، القاهرة
- معجم الفاظ القرآن الكريم (د ت) ج ١ الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة
- جلال ، محمد عيسى (١٩٧٣) النقد الأدبي الحديث ، دار العودة ، بيروت
- Arnheim, K. (1962) Pictorial Grammar, Faber & Faber, London.
- Barron, F. (1966a) Creativity and personal Freedom: Vannoststrand New York
- (1968b) Create to be Free (in Barron, 1968).
- (1968) Creative vision and Expression in writing and painting in conference on the creative person, California University.
- Ghiselha, B. (1952) The Creative process, Ameritor Book, New York
- Guilford, P.P. (1971) Structure of Human Intelligence, McGraw H.II, London.
- Kendal. (1972) Imagery, assessment of mind rediscovered. *Brit. J. Psychol.* 632, 148.
- Katona, J. (1975a) Original verbal imagery. (mimeographed).
- (1975b) Creative Imagination Imagery and analogy *Giffen child Quarter* (mimeographed).
- (1973) Creativity: concept and challenge. *Educ. Trend*, 8, 1 pp. 7-18



الشركة المصرية للورق والأدوات الكتابية رونى

الحائزة على كأس الإقناع ثلاث سنوات متتالية
توزيع مختلف الأصناف الأتية وبالأعداد
الرسمية ومن أجود الأصناف خدمة لأبنائنا الطلاب

- كشكول رسم
- أوراق كتابية ولوح رسم
- درفيس كلاك ورسم
- أدوات رسم جاهزة ورصاصات
- المنقبات الرقمية الفاخرة المتكاملة (بها منقوشة - أجنحة - آلة)

توزيع هذه الأصناف على جميع فروع الشركة

- فرع بنهاج - متاجر: شارع عبد القادر - ترمز
- فرع بحافض: 11 - البرصة الجديدة - المتجر من ساحة قصر النيل
- فرع قاصديان: جامعة بنهاج - ترمز - ٩٦ - بنهاج
- فرع الجديدة: بنهاج - صرنا
- فروع فروع الشركة بالمحافظات: الإسكندرية - الزمعة - القليوبية - الزمعة - المنيا

هاتف الخدمة: القاهرة ٩٦٠٠٠٠ - ٧٤٥٦١٢ - ٧٤٥٦١٣ - ٧٤٥٦١٤ - ٧٤٥٦١٥ - ٧٤٥٦١٦ - ٧٤٥٦١٧ - ٧٤٥٦١٨ - ٧٤٥٦١٩ - ٧٤٥٦٢٠ - ٧٤٥٦٢١ - ٧٤٥٦٢٢ - ٧٤٥٦٢٣ - ٧٤٥٦٢٤ - ٧٤٥٦٢٥ - ٧٤٥٦٢٦ - ٧٤٥٦٢٧ - ٧٤٥٦٢٨ - ٧٤٥٦٢٩ - ٧٤٥٦٣٠ - ٧٤٥٦٣١ - ٧٤٥٦٣٢ - ٧٤٥٦٣٣ - ٧٤٥٦٣٤ - ٧٤٥٦٣٥ - ٧٤٥٦٣٦ - ٧٤٥٦٣٧ - ٧٤٥٦٣٨ - ٧٤٥٦٣٩ - ٧٤٥٦٤٠ - ٧٤٥٦٤١ - ٧٤٥٦٤٢ - ٧٤٥٦٤٣ - ٧٤٥٦٤٤ - ٧٤٥٦٤٥ - ٧٤٥٦٤٦ - ٧٤٥٦٤٧ - ٧٤٥٦٤٨ - ٧٤٥٦٤٩ - ٧٤٥٦٥٠ - ٧٤٥٦٥١ - ٧٤٥٦٥٢ - ٧٤٥٦٥٣ - ٧٤٥٦٥٤ - ٧٤٥٦٥٥ - ٧٤٥٦٥٦ - ٧٤٥٦٥٧ - ٧٤٥٦٥٨ - ٧٤٥٦٥٩ - ٧٤٥٦٦٠ - ٧٤٥٦٦١ - ٧٤٥٦٦٢ - ٧٤٥٦٦٣ - ٧٤٥٦٦٤ - ٧٤٥٦٦٥ - ٧٤٥٦٦٦ - ٧٤٥٦٦٧ - ٧٤٥٦٦٨ - ٧٤٥٦٦٩ - ٧٤٥٦٧٠ - ٧٤٥٦٧١ - ٧٤٥٦٧٢ - ٧٤٥٦٧٣ - ٧٤٥٦٧٤ - ٧٤٥٦٧٥ - ٧٤٥٦٧٦ - ٧٤٥٦٧٧ - ٧٤٥٦٧٨ - ٧٤٥٦٧٩ - ٧٤٥٦٨٠ - ٧٤٥٦٨١ - ٧٤٥٦٨٢ - ٧٤٥٦٨٣ - ٧٤٥٦٨٤ - ٧٤٥٦٨٥ - ٧٤٥٦٨٦ - ٧٤٥٦٨٧ - ٧٤٥٦٨٨ - ٧٤٥٦٨٩ - ٧٤٥٦٩٠ - ٧٤٥٦٩١ - ٧٤٥٦٩٢ - ٧٤٥٦٩٣ - ٧٤٥٦٩٤ - ٧٤٥٦٩٥ - ٧٤٥٦٩٦ - ٧٤٥٦٩٧ - ٧٤٥٦٩٨ - ٧٤٥٦٩٩ - ٧٤٥٧٠٠ - ٧٤٥٧٠١ - ٧٤٥٧٠٢ - ٧٤٥٧٠٣ - ٧٤٥٧٠٤ - ٧٤٥٧٠٥ - ٧٤٥٧٠٦ - ٧٤٥٧٠٧ - ٧٤٥٧٠٨ - ٧٤٥٧٠٩ - ٧٤٥٧١٠ - ٧٤٥٧١١ - ٧٤٥٧١٢ - ٧٤٥٧١٣ - ٧٤٥٧١٤ - ٧٤٥٧١٥ - ٧٤٥٧١٦ - ٧٤٥٧١٧ - ٧٤٥٧١٨ - ٧٤٥٧١٩ - ٧٤٥٧٢٠ - ٧٤٥٧٢١ - ٧٤٥٧٢٢ - ٧٤٥٧٢٣ - ٧٤٥٧٢٤ - ٧٤٥٧٢٥ - ٧٤٥٧٢٦ - ٧٤٥٧٢٧ - ٧٤٥٧٢٨ - ٧٤٥٧٢٩ - ٧٤٥٧٣٠ - ٧٤٥٧٣١ - ٧٤٥٧٣٢ - ٧٤٥٧٣٣ - ٧٤٥٧٣٤ - ٧٤٥٧٣٥ - ٧٤٥٧٣٦ - ٧٤٥٧٣٧ - ٧٤٥٧٣٨ - ٧٤٥٧٣٩ - ٧٤٥٧٤٠ - ٧٤٥٧٤١ - ٧٤٥٧٤٢ - ٧٤٥٧٤٣ - ٧٤٥٧٤٤ - ٧٤٥٧٤٥ - ٧٤٥٧٤٦ - ٧٤٥٧٤٧ - ٧٤٥٧٤٨ - ٧٤٥٧٤٩ - ٧٤٥٧٥٠ - ٧٤٥٧٥١ - ٧٤٥٧٥٢ - ٧٤٥٧٥٣ - ٧٤٥٧٥٤ - ٧٤٥٧٥٥ - ٧٤٥٧٥٦ - ٧٤٥٧٥٧ - ٧٤٥٧٥٨ - ٧٤٥٧٥٩ - ٧٤٥٧٦٠ - ٧٤٥٧٦١ - ٧٤٥٧٦٢ - ٧٤٥٧٦٣ - ٧٤٥٧٦٤ - ٧٤٥٧٦٥ - ٧٤٥٧٦٦ - ٧٤٥٧٦٧ - ٧٤٥٧٦٨ - ٧٤٥٧٦٩ - ٧٤٥٧٧٠ - ٧٤٥٧٧١ - ٧٤٥٧٧٢ - ٧٤٥٧٧٣ - ٧٤٥٧٧٤ - ٧٤٥٧٧٥ - ٧٤٥٧٧٦ - ٧٤٥٧٧٧ - ٧٤٥٧٧٨ - ٧٤٥٧٧٩ - ٧٤٥٧٨٠ - ٧٤٥٧٨١ - ٧٤٥٧٨٢ - ٧٤٥٧٨٣ - ٧٤٥٧٨٤ - ٧٤٥٧٨٥ - ٧٤٥٧٨٦ - ٧٤٥٧٨٧ - ٧٤٥٧٨٨ - ٧٤٥٧٨٩ - ٧٤٥٧٩٠ - ٧٤٥٧٩١ - ٧٤٥٧٩٢ - ٧٤٥٧٩٣ - ٧٤٥٧٩٤ - ٧٤٥٧٩٥ - ٧٤٥٧٩٦ - ٧٤٥٧٩٧ - ٧٤٥٧٩٨ - ٧٤٥٧٩٩ - ٧٤٥٨٠٠ - ٧٤٥٨٠١ - ٧٤٥٨٠٢ - ٧٤٥٨٠٣ - ٧٤٥٨٠٤ - ٧٤٥٨٠٥ - ٧٤٥٨٠٦ - ٧٤٥٨٠٧ - ٧٤٥٨٠٨ - ٧٤٥٨٠٩ - ٧٤٥٨١٠ - ٧٤٥٨١١ - ٧٤٥٨١٢ - ٧٤٥٨١٣ - ٧٤٥٨١٤ - ٧٤٥٨١٥ - ٧٤٥٨١٦ - ٧٤٥٨١٧ - ٧٤٥٨١٨ - ٧٤٥٨١٩ - ٧٤٥٨٢٠ - ٧٤٥٨٢١ - ٧٤٥٨٢٢ - ٧٤٥٨٢٣ - ٧٤٥٨٢٤ - ٧٤٥٨٢٥ - ٧٤٥٨٢٦ - ٧٤٥٨٢٧ - ٧٤٥٨٢٨ - ٧٤٥٨٢٩ - ٧٤٥٨٣٠ - ٧٤٥٨٣١ - ٧٤٥٨٣٢ - ٧٤٥٨٣٣ - ٧٤٥٨٣٤ - ٧٤٥٨٣٥ - ٧٤٥٨٣٦ - ٧٤٥٨٣٧ - ٧٤٥٨٣٨ - ٧٤٥٨٣٩ - ٧٤٥٨٤٠ - ٧٤٥٨٤١ - ٧٤٥٨٤٢ - ٧٤٥٨٤٣ - ٧٤٥٨٤٤ - ٧٤٥٨٤٥ - ٧٤٥٨٤٦ - ٧٤٥٨٤٧ - ٧٤٥٨٤٨ - ٧٤٥٨٤٩ - ٧٤٥٨٥٠ - ٧٤٥٨٥١ - ٧٤٥٨٥٢ - ٧٤٥٨٥٣ - ٧٤٥٨٥٤ - ٧٤٥٨٥٥ - ٧٤٥٨٥٦ - ٧٤٥٨٥٧ - ٧٤٥٨٥٨ - ٧٤٥٨٥٩ - ٧٤٥٨٦٠ - ٧٤٥٨٦١ - ٧٤٥٨٦٢ - ٧٤٥٨٦٣ - ٧٤٥٨٦٤ - ٧٤٥٨٦٥ - ٧٤٥٨٦٦ - ٧٤٥٨٦٧ - ٧٤٥٨٦٨ - ٧٤٥٨٦٩ - ٧٤٥٨٧٠ - ٧٤٥٨٧١ - ٧٤٥٨٧٢ - ٧٤٥٨٧٣ - ٧٤٥٨٧٤ - ٧٤٥٨٧٥ - ٧٤٥٨٧٦ - ٧٤٥٨٧٧ - ٧٤٥٨٧٨ - ٧٤٥٨٧٩ - ٧٤٥٨٨٠ - ٧٤٥٨٨١ - ٧٤٥٨٨٢ - ٧٤٥٨٨٣ - ٧٤٥٨٨٤ - ٧٤٥٨٨٥ - ٧٤٥٨٨٦ - ٧٤٥٨٨٧ - ٧٤٥٨٨٨ - ٧٤٥٨٨٩ - ٧٤٥٨٩٠ - ٧٤٥٨٩١ - ٧٤٥٨٩٢ - ٧٤٥٨٩٣ - ٧٤٥٨٩٤ - ٧٤٥٨٩٥ - ٧٤٥٨٩٦ - ٧٤٥٨٩٧ - ٧٤٥٨٩٨ - ٧٤٥٨٩٩ - ٧٤٥٩٠٠ - ٧٤٥٩٠١ - ٧٤٥٩٠٢ - ٧٤٥٩٠٣ - ٧٤٥٩٠٤ - ٧٤٥٩٠٥ - ٧٤٥٩٠٦ - ٧٤٥٩٠٧ - ٧٤٥٩٠٨ - ٧٤٥٩٠٩ - ٧٤٥٩١٠ - ٧٤٥٩١١ - ٧٤٥٩١٢ - ٧٤٥٩١٣ - ٧٤٥٩١٤ - ٧٤٥٩١٥ - ٧٤٥٩١٦ - ٧٤٥٩١٧ - ٧٤٥٩١٨ - ٧٤٥٩١٩ - ٧٤٥٩٢٠ - ٧٤٥٩٢١ - ٧٤٥٩٢٢ - ٧٤٥٩٢٣ - ٧٤٥٩٢٤ - ٧٤٥٩٢٥ - ٧٤٥٩٢٦ - ٧٤٥٩٢٧ - ٧٤٥٩٢٨ - ٧٤٥٩٢٩ - ٧٤٥٩٣٠ - ٧٤٥٩٣١ - ٧٤٥٩٣٢ - ٧٤٥٩٣٣ - ٧٤٥٩٣٤ - ٧٤٥٩٣٥ - ٧٤٥٩٣٦ - ٧٤٥٩٣٧ - ٧٤٥٩٣٨ - ٧٤٥٩٣٩ - ٧٤٥٩٤٠ - ٧٤٥٩٤١ - ٧٤٥٩٤٢ - ٧٤٥٩٤٣ - ٧٤٥٩٤٤ - ٧٤٥٩٤٥ - ٧٤٥٩٤٦ - ٧٤٥٩٤٧ - ٧٤٥٩٤٨ - ٧٤٥٩٤٩ - ٧٤٥٩٥٠ - ٧٤٥٩٥١ - ٧٤٥٩٥٢ - ٧٤٥٩٥٣ - ٧٤٥٩٥٤ - ٧٤٥٩٥٥ - ٧٤٥٩٥٦ - ٧٤٥٩٥٧ - ٧٤٥٩٥٨ - ٧٤٥٩٥٩ - ٧٤٥٩٦٠ - ٧٤٥٩٦١ - ٧٤٥٩٦٢ - ٧٤٥٩٦٣ - ٧٤٥٩٦٤ - ٧٤٥٩٦٥ - ٧٤٥٩٦٦ - ٧٤٥٩٦٧ - ٧٤٥٩٦٨ - ٧٤٥٩٦٩ - ٧٤٥٩٧٠ - ٧٤٥٩٧١ - ٧٤٥٩٧٢ - ٧٤٥٩٧٣ - ٧٤٥٩٧٤ - ٧٤٥٩٧٥ - ٧٤٥٩٧٦ - ٧٤٥٩٧٧ - ٧٤٥٩٧٨ - ٧٤٥٩٧٩ - ٧٤٥٩٨٠ - ٧٤٥٩٨١ - ٧٤٥٩٨٢ - ٧٤٥٩٨٣ - ٧٤٥٩٨٤ - ٧٤٥٩٨٥ - ٧٤٥٩٨٦ - ٧٤٥٩٨٧ - ٧٤٥٩٨٨ - ٧٤٥٩٨٩ - ٧٤٥٩٩٠ - ٧٤٥٩٩١ - ٧٤٥٩٩٢ - ٧٤٥٩٩٣ - ٧٤٥٩٩٤ - ٧٤٥٩٩٥ - ٧٤٥٩٩٦ - ٧٤٥٩٩٧ - ٧٤٥٩٩٨ - ٧٤٥٩٩٩ - ٧٤٦٠٠٠ - ٧٤٦٠٠١ - ٧٤٦٠٠٢ - ٧٤٦٠٠٣ - ٧٤٦٠٠٤ - ٧٤٦٠٠٥ - ٧٤٦٠٠٦ - ٧٤٦٠٠٧ - ٧٤٦٠٠٨ - ٧٤٦٠٠٩ - ٧٤٦٠١٠ - ٧٤٦٠١١ - ٧٤٦٠١٢ - ٧٤٦٠١٣ - ٧٤٦٠١٤ - ٧٤٦٠١٥ - ٧٤٦٠١٦ - ٧٤٦٠١٧ - ٧٤٦٠١٨ - ٧٤٦٠١٩ - ٧٤٦٠٢٠ - ٧٤٦٠٢١ - ٧٤٦٠٢٢ - ٧٤٦٠٢٣ - ٧٤٦٠٢٤ - ٧٤٦٠٢٥ - ٧٤٦٠٢٦ - ٧٤٦٠٢٧ - ٧٤٦٠٢٨ - ٧٤٦٠٢٩ - ٧٤٦٠٣٠ - ٧٤٦٠٣١ - ٧٤٦٠٣٢ - ٧٤٦٠٣٣ - ٧٤٦٠٣٤ - ٧٤٦٠٣٥ - ٧٤٦٠٣٦ - ٧٤٦٠٣٧ - ٧٤٦٠٣٨ - ٧٤٦٠٣٩ - ٧٤٦٠٤٠ - ٧٤٦٠٤١ - ٧٤٦٠٤٢ - ٧٤٦٠٤٣ - ٧٤٦٠٤٤ - ٧٤٦٠٤٥ - ٧٤٦٠٤٦ - ٧٤٦٠٤٧ - ٧٤٦٠٤٨ - ٧٤٦٠٤٩ - ٧٤٦٠٥٠ - ٧٤٦٠٥١ - ٧٤٦٠٥٢ - ٧٤٦٠٥٣ - ٧٤٦٠٥٤ - ٧٤٦٠٥٥ - ٧٤٦٠٥٦ - ٧٤٦٠٥٧ - ٧٤٦٠٥٨ - ٧٤٦٠٥٩ - ٧٤٦٠٦٠ - ٧٤٦٠٦١ - ٧٤٦٠٦٢ - ٧٤٦٠٦٣ - ٧٤٦٠٦٤ - ٧٤٦٠٦٥ - ٧٤٦٠٦٦ - ٧٤٦٠٦٧ - ٧٤٦٠٦٨ - ٧٤٦٠٦٩ - ٧٤٦٠٧٠ - ٧٤٦٠٧١ - ٧٤٦٠٧٢ - ٧٤٦٠٧٣ - ٧٤٦٠٧٤ - ٧٤٦٠٧٥ - ٧٤٦٠٧٦ - ٧٤٦٠٧٧ - ٧٤٦٠٧٨ - ٧٤٦٠٧٩ - ٧٤٦٠٨٠ - ٧٤٦٠٨١ - ٧٤٦٠٨٢ - ٧٤٦٠٨٣ - ٧٤٦٠٨٤ - ٧٤٦٠٨٥ - ٧٤٦٠٨٦ - ٧٤٦٠٨٧ - ٧٤٦٠٨٨ - ٧٤٦٠٨٩ - ٧٤٦٠٩٠ - ٧٤٦٠٩١ - ٧٤٦٠٩٢ - ٧٤٦٠٩٣ - ٧٤٦٠٩٤ - ٧٤٦٠٩٥ - ٧٤٦٠٩٦ - ٧٤٦٠٩٧ - ٧٤٦٠٩٨ - ٧٤٦٠٩٩ - ٧٤٦١٠٠ - ٧٤٦١٠١ - ٧٤٦١٠٢ - ٧٤٦١٠٣ - ٧٤٦١٠٤ - ٧٤٦١٠٥ - ٧٤٦١٠٦ - ٧٤٦١٠٧ - ٧٤٦١٠٨ - ٧٤٦١٠٩ - ٧٤٦١١٠ - ٧٤٦١١١ - ٧٤٦١١٢ - ٧٤٦١١٣ - ٧٤٦١١٤ - ٧٤٦١١٥ - ٧٤٦١١٦ - ٧٤٦١١٧ - ٧٤٦١١٨ - ٧٤٦١١٩ - ٧٤٦١٢٠ - ٧٤٦١٢١ - ٧٤٦١٢٢ - ٧٤٦١٢٣ - ٧٤٦١٢٤ - ٧٤٦١٢٥ - ٧٤٦١٢٦ - ٧٤٦١٢٧ - ٧٤٦١٢٨ - ٧٤٦١٢٩ - ٧٤٦١٣٠ - ٧٤٦١٣١ - ٧٤٦١٣٢ - ٧٤٦١٣٣ - ٧٤٦١٣٤ - ٧٤٦١٣٥ - ٧٤٦١٣٦ - ٧٤٦١٣٧ - ٧٤٦١٣٨ - ٧٤٦١٣٩ - ٧٤٦١٤٠ - ٧٤٦١٤١ - ٧٤٦١٤٢ - ٧٤٦١٤٣ - ٧٤٦١٤٤ - ٧٤٦١٤٥ - ٧٤٦١٤٦ - ٧٤٦١٤٧ - ٧٤٦١٤٨ - ٧٤٦١٤٩ - ٧٤٦١٥٠ - ٧٤٦١٥١ - ٧٤٦١٥٢ - ٧٤٦١٥٣ - ٧٤٦١٥٤ - ٧٤٦١٥٥ - ٧٤٦١٥٦ - ٧٤٦١٥٧ - ٧٤٦١٥٨ - ٧٤٦١٥٩ - ٧٤٦١٦٠ - ٧٤٦١٦١ - ٧٤٦١٦٢ - ٧٤٦١٦٣ - ٧٤٦١٦٤ - ٧٤٦١٦٥ - ٧٤٦١٦٦ - ٧٤٦١٦٧ - ٧٤٦١٦٨ - ٧٤٦١٦٩ - ٧٤٦١٧٠ - ٧٤٦١٧١ - ٧٤٦١٧٢ - ٧٤٦١٧٣ - ٧٤٦١٧٤ - ٧٤٦١٧٥ - ٧٤٦١٧٦ - ٧٤٦١٧٧ - ٧٤٦١٧٨ - ٧٤٦١٧٩ - ٧٤٦١٨٠ - ٧٤٦١٨١ - ٧٤٦١٨٢ - ٧٤٦١٨٣ - ٧٤٦١٨٤ - ٧٤٦١٨٥ - ٧٤٦١٨٦ - ٧٤٦١٨٧ - ٧٤٦١٨٨ - ٧٤٦١٨٩ - ٧٤٦١٩٠ - ٧٤٦١٩١ - ٧٤٦١٩٢ - ٧٤٦١٩٣ - ٧٤٦١٩٤ - ٧٤٦١٩٥ - ٧٤٦١٩٦ - ٧٤٦١٩٧ - ٧٤٦١٩٨ - ٧٤٦١٩٩ - ٧٤٦٢٠٠ - ٧٤٦٢٠١ - ٧٤٦٢٠٢ - ٧٤٦٢٠٣ - ٧٤٦٢٠٤ - ٧٤٦٢٠٥ - ٧٤٦٢٠٦ - ٧٤٦٢٠٧ - ٧٤٦٢٠٨ - ٧٤٦٢٠٩ - ٧٤٦٢١٠ - ٧٤٦٢١١ - ٧٤٦٢١٢ - ٧٤٦٢١٣ - ٧٤٦٢١٤ - ٧٤٦٢١٥ - ٧٤٦٢١٦ - ٧٤٦٢١٧ - ٧٤٦٢١٨ - ٧٤٦٢١٩ - ٧٤٦٢٢٠ - ٧٤٦٢٢١ - ٧٤٦٢٢٢ - ٧٤٦٢٢٣ - ٧٤٦٢٢٤ - ٧٤٦٢٢٥ - ٧٤٦٢٢٦ - ٧٤٦٢٢٧ - ٧٤٦٢٢٨ - ٧٤٦٢٢٩ - ٧٤٦٢٣٠ - ٧٤٦٢٣١ - ٧٤٦٢٣٢ - ٧٤٦٢٣٣ - ٧٤٦٢٣٤ - ٧٤٦٢٣٥ - ٧٤٦٢٣٦ - ٧٤٦٢٣٧ - ٧٤٦٢٣٨ - ٧٤٦٢٣٩ - ٧٤٦٢٤٠ - ٧٤٦٢٤١ - ٧٤٦٢٤٢ - ٧٤٦٢٤٣ - ٧٤٦٢٤٤ - ٧٤٦٢٤٥ - ٧٤٦٢٤٦ - ٧٤٦٢٤٧ - ٧٤٦٢٤٨ - ٧٤٦٢٤٩ - ٧٤٦٢٥٠ - ٧٤٦٢٥١ - ٧٤٦٢٥٢ - ٧٤٦٢٥٣ - ٧٤٦٢٥٤ - ٧٤٦٢٥٥ - ٧٤٦٢٥٦ - ٧٤٦٢٥٧ - ٧٤٦٢٥٨ - ٧٤٦٢٥٩ - ٧٤٦٢٦٠ - ٧٤٦٢٦١ - ٧٤٦٢٦٢ - ٧٤٦٢٦٣ - ٧٤٦٢٦٤ - ٧٤٦٢٦٥ - ٧٤٦٢٦٦ - ٧٤٦٢٦٧ - ٧٤٦٢٦٨ - ٧٤٦٢٦٩ - ٧٤٦٢٧٠ - ٧٤٦٢٧١ - ٧٤٦٢٧٢ - ٧٤٦٢٧٣ - ٧٤٦٢٧٤ - ٧٤٦٢٧٥ - ٧٤٦٢٧٦ - ٧٤٦٢٧٧ - ٧٤٦٢٧٨ - ٧٤٦٢٧٩ - ٧٤٦٢٨٠ - ٧٤٦٢٨١ - ٧٤٦٢٨٢ - ٧٤٦٢٨٣ - ٧٤٦٢٨٤ - ٧٤٦٢٨٥ - ٧٤٦٢٨٦ - ٧٤٦٢٨٧ - ٧٤٦٢٨٨ - ٧٤٦٢٨٩ - ٧٤٦٢٩٠ - ٧٤٦٢٩١ - ٧٤٦٢٩٢ - ٧٤٦٢٩٣ - ٧٤٦٢٩٤ - ٧٤٦٢٩٥ - ٧٤٦٢٩٦ - ٧٤٦٢٩٧ - ٧٤٦٢٩٨ - ٧٤٦٢٩٩ - ٧٤٦٣٠٠ - ٧٤٦٣٠١ - ٧٤٦٣٠٢ - ٧٤٦٣٠٣ - ٧٤٦٣٠٤ - ٧٤٦٣٠٥ - ٧٤٦٣٠٦ - ٧٤٦٣٠٧ - ٧٤٦٣٠٨ - ٧٤٦٣٠٩ - ٧٤٦٣١٠ - ٧٤٦٣١١ - ٧٤٦٣١٢ - ٧٤٦٣١٣ - ٧٤٦٣١٤ - ٧٤٦٣١٥ - ٧٤٦٣١٦ - ٧٤٦٣١٧ - ٧٤٦٣١٨ - ٧٤٦٣١٩ - ٧٤٦٣٢٠ - ٧٤٦٣٢١ - ٧٤٦٣٢٢ - ٧٤٦٣٢٣ - ٧٤٦٣٢٤ - ٧٤٦٣٢٥ - ٧٤٦٣٢٦ - ٧٤٦٣٢٧ - ٧٤٦٣٢٨ - ٧٤٦٣٢٩ - ٧٤٦٣٣٠ - ٧٤٦٣٣١ - ٧٤٦٣٣٢ - ٧٤٦٣٣٣ - ٧٤٦٣٣٤ - ٧٤٦٣٣٥ - ٧٤٦٣٣٦ - ٧٤٦٣٣٧ - ٧٤٦٣٣٨ - ٧٤٦٣٣٩ - ٧٤٦٣٤٠ - ٧٤٦٣٤١ - ٧٤٦٣٤٢ - ٧٤٦٣٤٣ - ٧٤٦٣٤٤ - ٧٤٦٣٤٥ - ٧٤٦٣٤٦ - ٧٤٦٣٤٧ - ٧٤٦٣٤٨ - ٧٤٦٣٤٩ - ٧٤٦٣٥٠ - ٧٤٦٣٥١ - ٧٤٦٣٥٢ - ٧٤٦٣٥٣ - ٧٤٦٣٥٤ - ٧٤٦٣٥٥ - ٧٤٦٣٥٦ - ٧٤٦٣٥٧ - ٧٤٦٣٥٨ - ٧٤٦٣٥٩ - ٧٤٦٣٦٠ - ٧٤٦٣٦١ - ٧٤٦٣٦٢ - ٧٤٦٣٦٣ - ٧٤٦٣٦٤ - ٧٤٦٣٦٥ - ٧٤٦٣٦٦ - ٧٤٦٣٦٧ - ٧٤٦٣٦٨ - ٧٤٦٣٦٩ - ٧٤٦٣٧٠ - ٧٤٦٣٧١ - ٧٤٦٣٧٢ - ٧٤٦٣٧٣ - ٧٤٦٣٧٤ - ٧٤٦٣٧٥ - ٧٤٦٣٧٦ - ٧٤٦٣٧٧ - ٧٤٦٣٧٨ - ٧٤٦٣٧٩ - ٧٤٦٣٨٠ - ٧٤٦٣٨١ - ٧٤٦٣٨٢ - ٧٤٦٣٨٣ - ٧٤٦٣٨٤ - ٧٤٦٣٨٥ - ٧٤٦٣٨٦ - ٧٤٦٣٨٧ - ٧٤٦٣٨٨ - ٧٤٦٣٨٩ - ٧٤٦٣٩٠ - ٧٤٦٣٩١ - ٧٤٦٣٩٢ - ٧٤٦٣٩٣ - ٧٤٦٣٩٤ - ٧٤٦

فيما الإصلاح لا المبدع

ومناقد إليها في سير بعض الأدباء

الدكتور محي الدين أحمد حسين

يقول ألفريد نورث هابز (٣٨) إن الأفكار العظيمة كثيراً ما ترد إلينا في أبواب غريبة وربما بدأ هذا مجسماً ، إلى حد كبير . واقع الحال في مجال دراسات الإبداع ، فالتأملون عاماً الماضية قد حطت بالكثير من الأفكار العظيمة المتعلقة بالظاهرة الإبداعية وجوانبها المختلفة . ومع ذلك . فلم تكن هذه الأفكار العظيمة معنًى عن تلك الأبواب الغريبة التي أشار إليها هابز . بل ربما كان تأثير هذه الغرابة على المتخصصين وغير المتخصصين واضحاً بشكل أعني أحياناً ما تتطوى عليه الظاهرة وما ورد بشأنها من حقائق . من دلالة ومعنى عميقين

وربما نبتت هذه الملاحظة جلية من خلال تبين ما كشفت عنه البحوث المختلفة على مدار الحقبة الزمنية المذكورة من تفرد الشخصية المبدعة وهراسها . تلك الغرابة المتعلقة بما تخطى به من قدرات ، وما تشتمل به من سمات ، وما تمارسه من سلوك في إبان تفاعلها مع المحيطين من حولها . وحري بنا أن نشير إلى أن هذه الغرابة وهذا التفرد اللذين كشفت هبها بحوث الإبداع لا يمكن التقليل من شأنها بوصفها ملمحين بمرئيين لكن من يزاولون الأداء الإبداعي ، فقد مكّن كلاهما . دون ما شك ، من الوقوف على صيغ الظاهرة الإبداعية ومآخها . ولكن من الواضح ، على الرغم من هذا . أن اعتقاد التراث إلى دراسة من شأنها أن تقف على الحجاب الذي يضيء دلالة وعمقاً على هذه الغرابة وهذا التفرد . ألا وهو « قيم المبدعين » . لم يتح الفرصة للتعرف على الظاهرة في أعماقها . وجعل المبدعين يبدو كأنهم أصوات ناشرة عن اضطنين بهم . ومن ثم استهدفت الدراسة الحالية الوقوف على إحدى القيم الأساسية لدى هذه الفئة من المتفردين

ومما يتعلق بالفئة الثالثة ، التي اقتصت بالحاجب الدافعي ، كشف مارون (١١) عن حاجة البدع إلى نظام يدفع به إلى السعي نحو كل ما هو غير منظم يُعَدُّ إعادة النظام إليه . وكذلك نُورِدُ مَادِي (٢٦ ، ٢٧) دافعين آخرين هما الحاجة إلى المحودة ، والحاجة إلى الوحدة .. هذا بالإضافة إلى ما نُورِده باحثون آخرون من دوافع أخرى ، مثل اندفاع إلى الإنجاز الذي يكشف عن نفسه في ظل درجة من المخاطرة المحسوبة (٢٥) . والاستقلال (٣٠) وحُب الاستطلاع (٣٧)

وقد أشار باين (٢٩) تعليقاً على طبيعة هذه الدوافع إلى أنها تشكل لدى المبدعين من خلال مواصفاتهم الخاصة لا من خلال مواصفات المجتمع ومعاييره وقيمه .

ولغرضنا فقد اتضح من خلال الفئة الرابعة والأخيرة من الدراسات ما أمكن من تبين هامشية العلاقة بين المبدعين وأعضاء أسرهم (٤) ، وحاجة تعاملهم مع أقرانهم ، وعدم الامتثال لهم ولأهدافهم (٣٦) . فضلاً عن انخراطهم عن توقعات مدرسيهم (١٥)

وإزاء هذا تبدو الصورة العامة التي خرجت بها هذه الدراسات بفتاتها الأربع موجبة بعدم تطابق بناء الشخصية لدى المبدعين مع صورة التوقعات التي عليها محددات البيئة الاجتماعية العامة التي يتمون إليها . وعنى آخر نقول : إن الصورة العامة التي توحى بها هذه الدراسات إنما تنطلق بفحص الطليح الاجتماعي لدى المبدعين وابتعادهم عن الشخصية الخيالية للمجتمع الذي يتمون إليه . وقد بدت هذه الصورة من الوضوح بحيث نطق بها منظور المبدعين عن أنفسهم . ومنظور لانشطين الاجتماعيين عنهم ، على اختلاف هؤلاء للانشطين (٣٥ ، ص ٨٧)

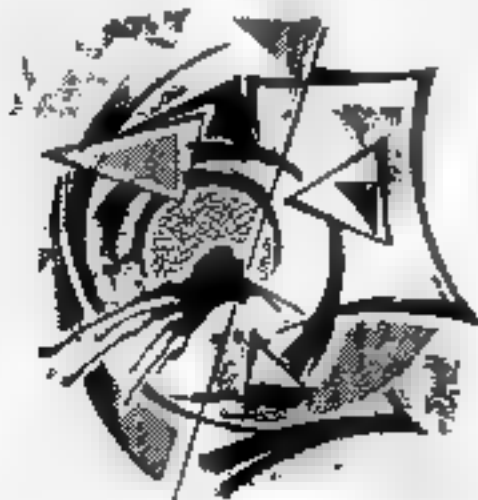
ومن ثم يمكن القول بأنه وإن أحاطت هذه الصورة بحواش عدة من البناء الشخصي لدى المبدعين ، فإنها جسيّت في الوقت ذاته ملامح لهم سقطت بتفردهم وغرابتهم ، ولكن دون تقديم معنى أو دلالة هذه العناية وهذا التفرد ، الأمر الذي يحول دون الفهم الواضح للظاهرة الإبداعية بوصفها ظاهرة هادفة نحو نحو التكامل الاجتماعي بالمعنى الذي أوصحته نظرية سويب في الإبداع .

وحق بنسب الوقوف بوصف على ما أوجزت التلميح إليه ، وفي الوقت ذاته الوقوف على المرامي المأمولة لما نحن بصدد تناوله ، فإن الأمر يقتضي منا إلقاء نظرة طوبولوجية على خريطة الدراسات الخاصة بالإبداع وشروطها في هذا يمكننا أن نصنف هذه الدراسات استناداً إلى محاور اهتمامات في ثلاث أساسية أربع ، اقتصت أولاً تبين الأبعاد المعرفية للظاهرة الإبداعية ، واقتصت ثانياً بدراسة السمات الشخصية لدى المبدعين ، وتنازلت الثالثة لحجب الدافعي من الظاهرة الإبداعية ، وتعامت لربعة مع مؤشرات هذه الظاهرة ومحدداتها في سياقٍ عسّي اجتماعي .

ومما يتعلق بالفئة الأولى كشف جيلفورد وزملاؤه . على سبيل المثال ، من خلال عدد كبير من الدراسات (على سبيل المثال ، ١٨ ، ١٩) عن وجود بعض قدرات عقلية بمثابة لدعائم التفكير الإبداعي كان أوصحها : الطلاقة الفكرية ، والأصالة ، والمرونة الثقافية ، والحساسية لمشكلات ، ثم أصبحت إليها قدرة أخرى كشف سويب التناقضات (٣٣) وهي الاحتياط بالانحواء . وقد كشفت هذه الدراسات كذلك ، من خلال استخدام أسلوب التحليل العامل ، عن استقلال منطقة القدرات الإبداعية في بناء العقل عن تلك الخاصة بالقدرات الأخرى

تقريباً Convergent abilities كالدكاء التحصيلي وما شابه

ومما يتعلق بالفئة الثانية فقد تبين وجود عدد من السمات الشخصية المرتبطة ، بشكل أو بآخر ، بالأداء الإبداعي ، كانت أوصحها سمات التوتر (٥٤) ، والاستقلال (٣٥) ، والانفتاح على الخبرة الداخلية والخبرة الخارجية (٣١) ، والليل إلى المخاطرة (٢٢) ، والليل إلى الانصواء ، وحُب الاستطلاع (٣٤) ، وتحمل العيوض (١) . وعدم التسلط أو المحاربة ، فضلاً عن بعض السمات الأخرى ، مثل تقبل الذات ، ورادبكتابة . والاعتماد من التقيدية . والافتراق الاجتماعي Social divergence . وانيل إلى التفرّد . وتأكيد الذات والمثابرة .



وقد بدت لنا إمكانية الوصف على معنى هذه الظاهرة ومراميها ، ومن ثم تبديد خرافة عقلت بها وجعلت منها ظاهرة مشوهة ، من خلال الامتثال لما أوصى به ألامشا (٩) من ضرورة دراسة قيم المدعين وأهدافهم ومبرمهم . وقد أوصى على هذه الخطوة مبرداً من انشعية ، من امحصه من ضرورة مواكبة التمدد الذي تكشف عنه الشخصية المبدعة ببناء من القيم الخاصة بتأشئ مع بنائها الفريد ، وأيضاً إدراكنا لخفضة أن القيم تقوم بدور موجه للسلوك ، مع إكساب هذا السلوك صفة الاتساق ، وتأثير هذه القيم على اختيار نماذج الوسائل والغايات ، وارتباط أبنية القيم المختلفة ببعض السمات الشخصية الخاصة ، واطلبة القيم وعلاقتها الداخلية في التنبؤ بسلوك الأفراد والجماعات . ومن ثم كان لموضوع الحدئ أهمية ، وكان تناوله

المعنى الإجرائى لمفهوم «القيم» و «الإبداع»

ومن وصى هدمنا هذا تبدو ضرورة المعالجة الإجرائية لمفهوم التداول الحالى . القيم الخاصة للمبدعين ، والإبداع ، حتى يتحدد مسارنا إطاره الإمبريى .

تعريف القيم وبدءاً بالمفهوم الأول «القيم الخاصة» ، وإدراكاً بعموم ينفى معنى هذا المفهوم ، لم يكن ثمة بد من كاستعراضنا قدام من تعريفات إجرائية له بدت من منظورنا المنصوبة في فئات أربع

١ - تعريفات تتعامل مع القيم من خلال مؤشر الاتجاهات

٢ - تعريفات تتعامل مع القيم من خلال مؤشر الأنشطة السلوكية

٣ - تعريفات تتعامل مع القيم من خلال مؤشرى الاجتهادات والأنشطة السلوكية معاً

٤ - تعريفات تتعامل مع القيم من خلال التصريح المباشر بها من قبل مختصها

ونلاحظ في هذه الفئات الأربع من التعريفات ، واستعراض ما لكل منها من مزايا في مقابل ما يشوب في مواجهتها من اعتراضات (انظر في هذا ٢٠) بين مدى إمكانية التغاد في إطار إحداها إلى مؤشرات موضوعية لهذا المفهوم . بدا لنا أن منظور معالجة القيم من خلال الاتجاهات مزال مشهوراً يفوق بدائله من حيث التحكيم من دراسة القيم بطريقة مبدئة وإن اقتضى الأمر تفضله في ظل تتيبه الالتزام بعدد من الاعتبارات الإجرائية التي تمكن من التغاد المباشر إلى هذه القيم

واحتكاماً إلى هذا صبح تعريفنا للقيم على أنها

مفاهيم تختص بغايات يسعى إليها الفرد بوصفها غايات جديرة بالترغية فيها ، سواء أكانت هذه الغايات تطلب لذاتها أو لغايات أخرى أبعد منها . وتتألف هذه المفاهيم من خلال تفاعل ديناميكى بين الفرد

محدداته الخاصة وبين نوع معين من أنواع الخبرة . وتتكشف دلالات هذه القيم فيما عليه على محتضنها من اختيار لتوجه معين في الحياة ، بكل عناصره المختلفة ، من بين توجهات أخرى متاحة ، هو التوجه الذى يراه المرء جديراً بتوظيف إمكاناته المعرفية والوجدانية والسلوكية

والقيم بحكم هذا التعريف تتحدد لنا إجرائياً على النحو لآتى

١ - اختيار أهداف معينة في الحياة ، ووسائل معينة لتحقيق هذه الأهداف

٢ - وجود اتجاهات إيجابية حيال بعض المواقف والأشياء والأشخاص ، وأخرى سلبية حيال بعضها لآخر .

٣ - الحكم سلباً أو إيجاباً على مظاهر معينة من الخبرة وما تستند إليه من مبررات بقدر ما آلت إليه أو تؤول إليه من إمكانية تحقيق القيم المختصة أو عدم تحقيقها .

٤ - التعبير عن المظاهر السابقة في ظل بدائل متعددة متاحة تخصص ، في نطاق ما تتضمن ، ما يسير في اتجاه القيمة موضع الاهتمام ، وما قد يتصارع معها ، حتى يمكن الكشف عن الخاصية الاستثنائية التي يتوصفها مفهوم القيم

٥ - إقران البديل المختار بإحدى صور التعبير الوجدانى أو الحسى الواضح حتى تتكشف خاصية الالتزام فيما يختير من بديل معين ، ومن ثم التعبير عن اختيار له هذا للمعنى واختيار آخر تحببه موقف عارضة ، أو اهتمامات عبثية . أو محددات سريعة الزوال ، أو ظروف تتعامل مع مقتضيات عامة لا تلقى من الفرد قبولاً إلا من حيث يفتنصبه منطق الشرائع والمخاراة

٦ - كشف القيم عن نفسها في شكل درجات مختلفة بين الأفراد بقدر احتكامها إليها في المواقف المختلفة من حيد ، ومعنى آخر من حيث تشككها لأكبر عدد ممكن من الاجتهادات المعينة في مسار النفس . وكشفها عن تعبيرها بعدد زائد ، يمكنه لاحكام هذه أوتقنصيص . ومن ثم ردد هذه إمكانية - مع لقيم أخرى أو بعضها

٧ - إنه يحكم هذه المعنى الأخرى عتلى مع ذات لأهمية تأسس للفرد أعلى مواضع منه القبحى . ومعنى لقيم الأخرى لاقى هذه مواضع أخرى في هذا بسبق

٨ - إنه يحكم تعريف لقيم على أنها نوع أنواع من التصديرات الديناميكى بين الأفراد وبين أنواع معينة من الخبرة ، فإنه تمكن أن يتوقع من بعض القيم أن تحتل مواقع مهمة في مس بعض الأسس حركية

بين الأشخاص ، وما أوصت به من وجود معنى واحد للأداء الإبداعي لدى كل من جماهير الأفراد العاديين وذوى الإنجازات الإبداعية من السواء (١٨) .

سير المبدعين كمناقل إلى استكشاف قيمهم

وهذا التحديد للمفهومين للمصين : القيم الخاصة والإبداع ، بوصفها مؤديين إلى الوقوف على ماهية قيم المبدعين الخاصة «مفترضة» وتقدماً إلى استقراء التراث السيكولوجي للظاهرة الإبداعية . بهد الباحث ، مع ذلك ، الافتقار الواضح إلى دراسات تعين بشكل مباشر على الوقوف على هذه القيم الخاصة ، الأمر الذي استوجب أمام هذا الجلب الاعتماد على مصدر آخر يُستوحى من خلاله هويات القيم المعينة وقد ارتأينا في الوثائق الشخصية مصدر حوث أساس ، كما اتخذه من التحليل الكيفي لها أسلوباً للتعامل معها .

وجدير بالذكر أن هذه الوثائق إنما تمثل مصادر حوث أساسية لعلماء النفس ، وهم يصعد دراسة ظواهر بخلو اهل بصدها من النتائج الإمبريقية ، وأيضاً فإن اختبار الصيغة الكيفية من تحصيل المصنوع قد يكون في كثير من الأحيان أسلوباً ملائماً إذ ما كان المراد كما هو الحال في هذا المقام :

١ - الكشف بشكل مسحي عما يمثل أبعاداً لظاهرة معينة ، والتعبير عن هذه الأبعاد توطئة للقيام بدراسات متعمقة ، تكشف بطريقة موضوعية عن مدى صديق ما استشف عن المستوى الكيفي .

٢ - التعامل ديبالكيبكياً مع ما ينضوي في هذه الوثائق من معلومات ، أو بمعنى آخر التنقل بين ما يمكن اشتغاله من معنى في هذه الوثائق وما يمكن أن يكون مصقاً له من خلال ما يتوافر من إثارت توحى بها بعض البحوث الإمبريقية .

وترسماً لحدود هذا الإطار ، اخترنا تسعة من المبدعين كمجاور للتعامل الاستقرائي مع الوثائق ، وسنشير في هذا السياق إلى ثلاثة منهم فقط بحكم الاعتبارات التي تمل علينا التعامل مع الأدباء في هذا المقام الحالي . والأدباء الثلاثة هم : توماس هاردي (٨) ، وجبران خليل جبران (٧) ، وكامكا (٢١) .

هذا ونجد الإشارة إلى أن اختيارنا لوثائق هؤلاء دون غيرها قد أملاء التعامل مع الوثائق التي تنتج ، إلى حد ما ، إلى جانب سرد الحياة ووضعها ، بعض سبل التحليل والتفسير ، مما يمكن معه الوقوف على دسائيات السلوك والتوجهات ومحدداتها . وهو أمر يبدو ذا أهمية ونحن نصدد الوقوف على دينامية البناء الشخصي للمبدع وعمره

هم من محددات خاصة بوصفهم أفراداً ، وما يحيط بهم من متغيرات في إطار اجتماعي معين . وهذه القيم هي التي يطلق عليها اسم «القيم الخاصة»

تعريف الإبداع : أما بما يختص بتعاملنا الإجرائي مع ظاهرة الإبداع ، فقد تحدثت صيفته لدينا في هذا المقام من خلال استعراض ما طرح من تعريفات مختلفة وأساسية له ، تبين لنا إمكانية انضوائها أيضاً في فئات أربع

١ - تعريفات تركز على العملية الإبداعية : أو الكمية التي يدع بها المبدع عمله .

٢ - تعريفات تركز على السمات الشخصية لدى المبدعين ، على افتراض أن هذه السمات ما هي إلا صيغ نفسية يدع المبدعون أعلمهم في ظلها .

٣ - تعريفات تركز على الإنتاج الإبداعي ، حيث يقف الإنتاج الإبداعي كمحط للإبداع

٤ - تعريفات تركز على الإمكانية الإبداعية كما تتكشف من خلال أداء الاختبارات النفسية التي تنهض بقياس القدرات الإبداعية السابقة لإشارة إليها ، والتي أوضحت للبحوث المختلفة تشكيلها لأبعاد هذه الإمكانية

وقد أضى استعراضنا لهذه الأنواع المختلفة من التعريفات إلى أن النوع الأول منها ، الذي يركز على العملية الإبداعية إنما يناط به من قبل مختصيه الفكن من الوقوف على ديناميكية توظيف المبدع لإمكاناته عندما تتعامل هذه الإمكانيات مع مشكلة معينة أو موضوع ما ، وليس الوقوف على هذه الإمكانيات من حيث انتظامها في شكل درجات تقوم بين الأفراد .

وكذلك فإن النوع الثاني منها ، وإن مكن من فهم الصيغة النفسية التي تولد في إطارها إمكانية الفرد الإبداعية ، لا يتسنى معه تعامل مباشر مع الإمكانية الإبداعية وما تجسده من أبعاد خاصة بها .

أما النوع الثالث فقد وجدناه مواجهاً معوقات وعقازير تعكسها سميات حصارية واجتماعية ومنهجية ، نحصل من تبه أمراً محموقاً بصعاب عدة ، من أهمها صعوبة وضع النواتج الإبداعية على متصل متدرج نظارن من خلاله بين ناتج وآخر من حيث الجودة والأهمية

وإزاء هذا رلى التعامل مع الظاهرة الإبداعية من منظور أداء لاحتبارات السيكولوجية ، نظراً لما يكشف عنه هذا النوع من الأداء من إمكانات لأفراد وما ينشأ بينهم من فروق فردية ، ونظراً لما كشفت عنه البحوث المختلفة - العالمية والمحلية - من صلاحية لهذا المؤشر ، وما استبان منها من نظام القدرات التي يجمعها هذا الأداء في شكل تورييع اعتدالي

قيمة الإصلاح لدى المبدعين

من وحى استقراء الوثائق الشخصية

«إحدى قيم المبدعين الخاصة»

هذا إما يحتفظ طريقاً متميزاً وهو تغيير المسالك والمخارج بشكل تكتسب من خلاله الأشياء والمواقف دلالات جديدة . كل هذا لكي يتسنى به في النهاية استعادة «الحس» من خلال جذب الآخرين إلى عامه وبمس الانسجام في عالمهم «أو- بمعنى آخر- أن يطبق في النهاية بين أهدافهم وأهدافه الجديدة . وبهذا المعنى تتحدد مرامي العمل الإبداعي : في منظور سوييف ، بوصفه محاولة هادئة ، يتحقق عن خلالها التكامل بين المبدع والآخرين في إطار جديد يرتضيه الأول .

وتتطوى هذه النظرية في الحقيقة عن إمكانيات غير محدودة ومن إحداها إمكانية استيعابها لتنتاج بارون ، مصيصة بينها ما صعب على بارون نفسه أن يضيحه لكي تكتسب توجهاً دلالة وعمقاً . ذلك أن توجه المبدعين إلى الأشكال المعقدة ، الذي أوصى إلى بارون بما أسماه «الحاجة إلى النظام» ، تلك التي يرمى المبدع من خلالها إلى إعادة النظام ، ما هو إلا تعبير عن صورة التكامل التي يسعى إليها المبدع ، وهي الصورة التي يرمي من خلالها إلى تكوين إطار يرتضيه للتلاقق بينه وبين الآخرين ، ألا وهو إطار النظام .

وبإدراك هذا الانسواء لتنتاج بارون في إطار نظرية سوييف في الإبداع ، ويمثل المنظور الأساسي لهذه النظرية في العملية الإبداعية ودينامياتها على أنها عملية تستند إلى أصق مكونات الشخصية وأشده نزوعاً إلى الاتزان وهي القيم ، وكذلك يتمثل ما يطرحه سوييف في تعريفه من مرامي العملية الإبداعية بوصفها عملية يقصد بها تحقيق التكامل مع «النحن» في صورة يتحقق من خلالها إخفاء معان ودلالات جديدة على إطار التلاقق مع هذه «النحن» . بإدراك ذلك كله يتسنى فترض قيمة أساسية للمبدعين يمكن تسميتها بقيمة الإصلاح .

إن وجود مثل هذه القيمة في بناء المبدعين القيمي يفسر الشعور دوماً بالاختلال بين «الأنا» المبدعة «والنحن» ، مادام عالم «الحس» عالمًا يوصى دائماً بالقابلية للإصلاح لمن بمقدورهم ، بحكم عالمهم من قدرات متميزة ، الإحساس بإمكانيات الإصلاح فيها هو لازم . وكذلك فإن افتراض هذه القيمة يفسر أيضاً رفض المبدع تحقيق التكامل مع الآخرين بالصورة التي تحكم معظم الأشخاص ، والتي يطابقون فيها بين أهدافهم وأهداف الآخرين كما هي ، فهو يرفض هذا مرتضياً ، فحسب ، صحة التكامل التي تتطابق فيها أهداف الآخرين مع أهدافه . والتساؤل الذي يبقى بعد هذا إنما يختص بمدى القدرة على الكشف عن فاعلية هذه القيمة المقترصة في حياة الروائيين ومدى وعيهم بها بوصفها عدداً لسلوكهم وأهدافهم ؛ فرعاً كان في هذه الخطوة ما يمكن من إصغاء مرشد من الشريعة على صحة افتراض هذا البعد بوصفه بعداً قيمياً

وبعداً بتوماس هاردي ، فإننا نجد أن هذه القيمة متمثلة لديه بشكل واضح ، سواء في رحاه مشاعره تجاه ما يعن من أحداث ، ورغبته في

لقد كتب بارون (١٢ ، ١٣ ، ١٤) من خلال دراسته لمجموعة من المبدعين ، اشتغلوا فيها اشتغلوا على روايتين ، عن تحصيل هؤلاء للأشكال المعقدة على الأشكال البسيطة . ويثير بارون ، نتيجة لذلك ، افتراض وجود حاجة قوية لدى المبدع إلى إحراز النظام ، مرشداً في هذا بمنصنات ودلالات بعيدة المدى .

هذا وقد أشار بارون (١٤) ، وهو يصدد مناقشته لما حصل عليه من نتائج خاصة بالروائيين ، إلى ما أسماه بانفتاح المبدع على الخبرة غير العقلانية . وقد استندت إشارته هذه إلى ما ذكره هؤلاء الكتاب من استمرارية في أنشطة العمليات التي تتدرج صورتها من الأحلام إلى الرؤى الترسدية

وبمس للمرة ، وهو يصدد مطالته لما يكشف عنه بارون من نتائج ، أن يتساءل عن مدى دلالة ما توحى به وعمقه «أو- بمعنى آخر- إلى أي حد يمكن النفاذ من خلال هذه النتائج إلى استنتاجات تتعلق بسيكولوجية المبدع من حيث هو مبدع ، أو إلى استنتاجات أخرى تتعلق بمرامي العمل ودينامياته . ويبدو من خلال ما يطرحه بارون من تفسيرات أن منظوره في النتائج قد تحدد فقط على أساس أن الحاجة إلى لنظام واحدة من دوافع المبدعين للهمة ، دون أن يضيق في منظوره ما يمكن أن يوحى بدلالات هذا الدافع وانعكاساته على العمل الإبداعي ومراميه .

ومع ذلك ، فرعاً بدا بالإمكان استشفاف المعنى الكامن في نتائج بارون إذا ما أمكن التقدم بهذه النتائج إلى الإطار الذي صاغه سوييف لنظريته في العملية الإبداعية (٥) ؛ فقد صبغت هذه النظرية في إطار علاقة المبدع بمجتمعه ، أو- بمعنى آخر- في إطار العلاقة بين «الأنا» و«النحن» ، التي تسمى فيها الأولى دائماً إلى أن يكون بينها وبين الأخيرة نوع ما من التكامل ؛ ذلك التكامل الذي ينفذه الصدع عندما تضر «الأنا» بعجزها عن إشباع بعض حاجاتها داخل «النحن» ، أو عند إحساسها بجوانب في الواقع لا ترتضيه .. وحيث تحول «النحن» إلى حالة تصبح فيها «أنا والآخرين» بعد أن كانت كلتاهما تشكل وحدة واحدة قوامها التكامل .

ويحدد سوييف بداية العملية الإبداعية في شعور المبدع بالاختلال بين «أنا» والآخرين ، أو- بمعنى آخر- إحساسه بفقدان التكامل مع «النحن» ، الأمر الذي يدفع به إلى حالة من التوتر العام ويحاول التعلب عليها من خلال سعيه إلى استعادة «النحن» المفقودة . والمبدع في سعيه

إذا كان علينا أن نتصدى لعيوب الطبيعة ونضعها صريحة على الورق ، فإن القس في كتابة الشعر والرواية ؟ ... وعدى أن القس إما يكون في اتخاذ هذه العيوب أساساً للحال لم تره الأبصار بعد ... (ص ١٩٦) .

أما فيما يتعلق بقيمة الإصلاح لديه كما تتجسم في الإيمان بإمكانات الفرد وقدرته على تحقيق المعجزات ، فإنه يوضح ذلك بقوله : « إن ما يصنعه الإنسان من أشياء أو يضعه من علامات على مشهد من المشاهد ، لأقوم عشرات المرات بما تصنعه الطبيعة خير الواجبة ... » (ص ١٩٩) .

وبعير في موضع آخر عن هذا المسمى أيضاً في قوله : « إننا (بني الإنسان) قد وصلنا إلى درجة من الذكاء لم تحط بها الطبيعة حين صاغت قوانينها ، ولذا فإن الطبيعة لم تيسر لهذه القوانين قدراً كافياً من الولاء والطاعة ... » (ص ٢٧٣) .

وكذلك تنطق قيمة الإصلاح عن نفسها لدى جبران خليل جبران فيما يشعر به من وجود شيء ما يداخله مازال يرنو إلى البرزخ ، قد يتسنى له من خلاله أن يقول كلمته التي يريد بها . وهو يعبر عن ذلك في قوله :

« ... ثم تحرق ساعات لرى فيها كل ما كتبه حتى الآن فضولاً و فضولاً ، لكنني أشعر أن في لي كلمة لم أنطق بها بعد . ولن يرتاح لي بال حتى أنطق بها ، فعلى أحاول المستحيل عندما أحاول أن أفرغ زبدتي حيائي في كلمة أو كتاب . لكنني لابد من أن أغمس قلمي في أعماق الساكنة لتتعلق بما فيها ، ولربيعها ما فيها وماذا حساني أن أفضل غير ذلك ؟ ... » (٧ ، ص ٢٠٧) .

وتتطوى المحادثات التي أجراها جوستاف مع كافكا (٢١) عن عنصرين أساسيين يشكلان بعدى قيمة الإصلاح عند الأخير . هذان العنصران هما الإحساس بوطأة المشكلات التي يزرعها العالم ، وضرورة أن يتحمل كل فرد مسؤوليته في خلق صورة أفضل لهذا العالم

ويجعل هذان العنصران لديه في شعوره الواضح بالمسئولية الشديدة نحو العالم الذي يعيش فيه ، فهو يقول صريحاً عن هذا :

« لا يوجد في العالم ما يسمى بالصدقة . فالصدقة لها (بلمس كافكا الحجاب الأيسر لحيته) . توجد الصدقة في رؤوس فقط . في إدراكاتنا المحدودة . فهي انعكاسات قصور معلوماتنا . فالكفاح ضد الصدقة هو كفاح ضد أنفسنا » . (ص ٥٧) .

وبعير من هنا في موضع آخر قائلاً :

« إذا ما ألقيت حجراً في سبر فائه يتأني من ذلك تناع من اللوجات . ولكن معظم الناس يعيشون بدون شعور بالمسئولية التي تمتد خارج نطاقهم . وهذا هو لب الشقاء » (ص ٧٦) .

تعبير واضح لم يكن واضحاً عنه ، أو في اتجاهه الإيجابي الذي كانت يترجمه إيمانه الأدبية ، التي كانت ترمي إلى خلق صورة أفضل لواقع كان يعيشه ، أو في إيمانه بالفرد وقدرته على أن يترك بصمات واضحة على عالم يعيش فيه .

فمن حيث إحساسه بالمشكلات تشير إميل إلى عبارة كتبها هاردي يقول فيها : « كيف يصحك الناس وسط دواعي التعاسة » . وشيئ هذا نصاً قوله

« ما كان المرء ليضحك قط لولا أنه نسي موقفه ، أو لولا أنه لم يعرف موقفه على الإطلاق .. الضحك معناه العمى - إما عن آفة . وإما عن اعتبار ، وإما عن حادث » . (ص ١٩٢) .

وفي رد على سؤال وجه إليه ، يختص بما إذا كان ينبغي للأدب أن ينادي تكريم الدولة أم لا ، قال : « لقد يكون من أدعى الأمور إلى الاعتباط أن تشمل الدولة الأدب برعايتها . لكنني لا أدري كيف يمكن تنفيذ ذلك على نحو مرضي ، ذلك لأن الأفلام في تحقيقاتها إنما تكشف عن أرواح ساحطة على الحياة ، في حين تميل النظم بطبيعة الحال إلى تشجيع الرضا بالحياة كما هي ... » (ص ٤٠٥) .

وهذا الإحساس بالمشكلات والانفعال بها يظهر لدى هاردي حتى في طفولته المبكرة ، لما يذكر عنه في طفولته « أنه كان لدى الصبي سيف خشبي صنعه له أبوه ، فغمسه في دم خنزير ذبيح وجعل يلوح به وهو يسير في الحديقة ويصيح : حرية التجارة أو الدم » (ص ٤٦ - ٤٧) . وقد كان يعبر هذا عن مشاركته في ثورة الاحتجاج على قانون الحبوب ويظهر توجه هاردي الإصلاحى أيضاً فيما كان يطرحه على نفسه من تساؤل معاده كما تقول إميل : « كيف يحقق غاية ملموسة من جهوده لأدبية ... » (ص ١٥٠) ، ولما كان يعترض به على « إيس » الذي كان يرى أن يسرح لا ينبغي له أن يهدف إلى التعليم ، فكان هاردي يعبر عن ذلك بقوله

« إن الكاتب يخطئ في ذلك ، ينبغي أن يعلم (المسرح) ولكن المتعلم ينبغي ألا يلاحظ أنه يعلم ... » (ص ٣٧٨ - ٣٧٩) .

ويظهر قيمة الإصلاح لديه واضحة أيضاً في أول قصة كتبها وكان يسمي شرها (الرجل الفقير والسيدة) . وهذه القصة ، كما يقول عنها ناشر ، عبارة عن « هجاء مسرحي شامل لطبقة السلاء والأعيان ومجتمع لندن وحوشية الطبقة الوسطى والمسيحية الحديثة ، وإصلاح الكنائس . والأخلاق السياسية ودرية عموم » . وواضح تماماً أن أفكار الكتاب إنما هي أفكار شاب متحمس للإصلاح الكون . (ص ١١٣) .

وعن رسالة العمل الأدبي يورد أيضاً ما يمكن من خلاله الكشف عن قيمة الإصلاح لديه كما تتمثل في مواجهة الواقع والتعامل الإيجابي معه بنية تحقيق عالم أفضل .. فهو يقول

ويسلق بهذا المعنى أيضاً في قوله :

«إنه يمكنني أن أتذكر كل شيء ورائي إذا ما أمكنني أن أصنع حياة ذات معنى واستقرار وجمال» . (ص ٢٧) .

وأخيراً فربما أشار الشاعر الذي كان يردده - مأخوذاً عن إبراهيم سكوت - إلى ما كان يرى فيه قيمة إصلاحية ، وهو وليس هناك شيء مستقر بشكل نهائي إلا إذا استقر في عدالة . (ص ٢٦)

ويبدو من خلال استقرار حياة من أشرنا إليهم أن قيمة الإصلاح كانت محوراً دارت حوله أحداث حياتهم ، إلى حد يمكن معه أن نعدّها قيمة مهمة بالنسبة إليهم . وقد تجسّست عناصر هذه القيمة لديهم بما يلي :

١ - إحساسهم بوطأة المشكلات التي يزعج بها عالم الإنسان ، ورفضهم الشديدة في التعامل معها كما لو كانت مسئولة تخليص البشرية منها منوطه بهم وحدهم دون سائر البشر .

٢ - إحساسهم بحاجة العالم إلى النظام والمعنى حتى غلبا يبدو بالآخرين غير معتمد عليهما . ويعيد هذا الإحساس بمثابة الركيزة التي على أساسها تنطلق جهودهم تجاه خلق عالم أفضل .

٣ - إيمانهم بإمكانية الفرد ومسئوليته وقدرته في إعطاء معنى على لعالم ، ومن ثم الثقة في هذا الفرد وفي أفعاله الخاصة والشعور باللعنة الواضحة إذا لم ينهض هذا الفرد بمسئوليته على النحو للأمرول

٤ - تعاملهم الإيجابي مع مشكلات العالم وقضاياها من منظور عالمي شامل ، سواء كان هذا التعامل في صورة أعمال إبداعية يقومون بها أو في تكوين وجهات نظر شخصية في هذه القضايا .

إحساسهم بالالتزام العميق تجاه القضايا التي يبنونها ويدافعون عنها حتى لو كان ذلك على حساب حياتهم من حيث هم بشر .

٦ - توجيههم الدائم حيال الإصلاح وقضاياها مع التضامن الإيجابي من جسيم مع ما بدله من جهود رامية إليه .

التحقيق الإمبريقي من وجود قيمة الإصلاح في بناء المبدعين

(إجراءات الدراسة)

الأدوات المستخدمة :

تصميم مقياس لقيمة الإصلاح : حيث أمكن من خلال استعراض سير بعض المبدعين استشفاف وجود قيمة الإصلاح بوصفها عنصراً أساسياً في بناء المبدعين الوجداني ، ونظراً لما أمكن للباحث تبينه

من افتقاد أي مقياس أحسية أو عينية تتعامل مع هذه القيمة ، قام بتصميم مقياس يهض بقياس هذه القيمة .

وقد حكم الباحث في تعامله مع مضامين بنود المقياس ما أمكن الوقوف عليه من عناصر هذه القيمة من وحي استقرار سير المبدعين أشار إلى بعضهم في هذا السياق ، كما حكمه أيضاً في تحديد شكل صياغة البنود وأسلوبها ما سبق أن خُصّن من تعريف للقيم ، وما اصططلحنا عليه بوصفه دالات إجرائية لها .

وقد احتوى المقياس في صورته النهائية أربعة وخمسين بنداً ، أمكن تبين وفاتها بالشروط السيكمترية الضرورية ، كالثبات (إعادة الاختبار) والصدق (الصدق العملي) . فقد وصل معامس ثبات الاختيار إلى معامل مقداره ٠.٩٢٧ ، كما كشف التحليل العملي الذي أجرى على بنود الاختبار عن عدد من العوامل جسست ما افترض من أبعاد تنظمها قيمة الإصلاح .

ومن أمثلة البنود التي اشتمل عليها المقياس البند التالي :

- نكتسب الحياة معناها من خلال :

- توطيد الفرد لعلاقاته مع الآخرين .

- محاربة بغض الأفكار السائدة غير المنطقية .

- التمتع بما فيها من جوانب سارة

وبحصول المفحوص على درجة على البند ، إذ اختار البديل الذي يسير في اتجاه القيمة ، كالبديل الثاني في المثال الإيضاحي السابق ، ولا يحصل على أية درجة إذا اختار أحد البديلين الآخرين .

مقاييس الإبداع :

تضمنت بطارية الدراسة الحالية إلى جانب مقياس قيمة الإصلاح اثني عشر اختباراً للإبداع يناط بها قياس خمس قدرات إبداعية وهي : الأصالة ، والطلاقة ، والمرونة ، والحساسية للمشكلات ، والاحتفاظ بالإنجاز . وهذه الاختبارات هي : عناوين القصص (أصالة وطلاقة) ، والاستعدادات (طلاقة ومرونة) ، ورؤية المشكلات (حساسية للمشكلات) ، والالتزام (أصالة) ، والاستعدادات غير المعتادة (مرونة) ، والنظم الاجتماعية (حساسية للمشكلات) ، والنتائج البعيدة (أصالة) ، وتسمية الأشياء (طلاقة ومرونة) ، والأدوات (حساسية للمشكلات) ، والاحتفاظ بالإنجاز ١١ شكل

والاحتفاظ بالإنجاز ٢٠ : لفظي ، والاحتفاظ بالإنجاز ٣٠ : لفظي . وقد استعملت الاختبارات التسعة الأولى ، المناط بها قياس القدرات الأربع الأول من بطارية جيلفورد للإبداع . نظراً لما كشفت عنه الدراسات التجريبية من صلاحية تطبيق اختبارات هذه البطارية في البيئة المحلية (٦)

نتائج الدراسة

الارتباط البسيط :

لقد أمكن من خلال حساب الخطوة الإحصائية الأولى ، المتمثلة في الوقوف على معامل الارتباط البسيط بين الأداء على اختبارات الإبداع الخمسة عشرة والأداء على مقياس قيمة الإصلاح ، الحصول على الجدول رقم (١) .

ويكشف الجدول (١) عن قيام علاقات دالة إحصائية بين الأداء على اختبارات الإبداع والأداء على مقياس قيمة الإصلاح مما وراء ٠.٠١ ، الأمر الذي يكشف من خلاله انتظام قيمة الإصلاح في بناء المبدعين المنصو بوصفها صيغة وجدانية أساسية .

جدول (١) معاملات الارتباط البسيط بين درجات العينة على مقياس الإبداع ودرجاتها على مقياس قيمة الإصلاح	
معامل الارتباط	مقياس قيمة الإصلاح / مقياس الإبداع
٠.٤٤	عنون القصص (طلاقة)
٠.٣٧	عنون القصص (أصالة)
٠.٣٩	الاسماءات (طلاقة)
٠.٢٩	الاسماءات (مرونة)
	دراسة المشكلات (حساسية)
٠.١٢	للمشكلات
٠.٥٤	الألفاظ (أصالة)
٠.٣٩	الاسماءات غير المعتادة (مرونة)
	النظم الاجتماعية (حساسية)
٠.٥٤	للمشكلات
٠.٥٠	النتائج البهجة (أصالة)
٠.٢٧	نسبة الأشياء (طلاقة)
٠.٢٩	نسبة الأشياء (مرونة)
	الأحرف (حساسية)
٠.٤٩	للمشكلات
٠.١٥	الاحطاط بالانجاء ١٠ شكل
٠.٢٠	الاحطاط بالانجاء ٢٠ لفظي
٠.٢٧	الاحطاط بالانجاء ٣٠ لفظي
٠.١٠٢ دالة عند ٠.٠٥	
٠.١٣٣ دالة عند ٠.٠١	

أما الاختبارات الثلاثة الأخيرة فهي التي قام بتصميمها سويف وصفوت

مرح

عينة الدراسة .

لقد تمثلت عينة الدراسة في مجموعة من ٣٧٢ فرداً من طلبة بعض الكليات لظرفية ، ثلاث سنوات دراسية : الثانية والثالثة والرابعة . وكان متوسط اعمار هؤلاء الطلاب ٢٢.٧١ عاماً بانحراف معياري مقداره ٣.٨٣ عاماً .

وقد تم تطبيق مقياس قيمة الإصلاح مع مقياس الإبداع على هذه العينة المذكورة حتى يتسنى الوقوف على مدى مواكبة درجات الأفراد على مقياس الإبداع لدرجاتهم على مقياس قيمة الإصلاح ، ونعني آخر ارتباط درجات الأفراد على مقياس الإبداع بدرجاتهم على مقياس قيمة الإصلاح .

وجدير بالذكر أن التعامل مع هذه الفئة قد أملت الحقيقة التي سبق أن ألقينا إليها ، ألا وهي انتظام القدرات الإبداعية في شكل توزيع اعتدالي بين الأشخاص ، وما تنطوي عليه هذه الحقيقة من مسلمة أساسية معادها وجود معنى واحد للأداء الإبداعي لدى كل من جواهر الأفراد العاديين وذوى الإنجازات الإبداعية على السواء .

المعالجة الإحصائية :

تحدد الإجراءات الإحصائية المحفزة لأهداف المقام الحالي على النحو التالي .

١ - حساب معاملات الارتباط البسيط بين درجات العينة على مقياس قيمة الإصلاح ودرجاتها ، على كل مقياس من مقياس إبداع

٢ - تحليل التباين ذي الاتجاه الواحد لدرجات أفراد العينة على مقياس قيمة الإصلاح في إطار ثلاثة مستويات مختلفة من الأداء على كل اختبار من اختبارات الإبداع . وقد أخصى الأمر من خلال هذه الخطوة إلى خمس عشرة مصفوفة تحليل تباين

٣ - حساب الفروق بين ثلاثة متوسطات للأداء في كل مصفوفة من مصفوفات تحليل التباين ، حتى يمكن الوقوف على دلالة الفروق بينها وبين بعضها البعض . وجدير بالذكر أن مرادنا من الخطوتين لإحصائيتين الثابة والثالثة هو الكشف عن وجود فروق بين الأفراد الحاصلين على درجات مختلفة على كل مقياس من مقياس الإبداع ، في درجاتهم على مقياس قيمة الإصلاح .

جدول (٢)

متوسط درجات أفراد العينة على مقياس قيمة الإصلاح بعد انتظامها
في إطار ثلاثة مستويات مختلفة من الأداء على كل اختبار من
الاختبارات الإبداعية ، ولقيم « د » المعطاة لدلالة الفروق في الأداء .

مقياس قيمة الإصلاح	قيمة الإصلاح			اختبارات الإبداع
	مرتفع	متوسط	منخفض	
٢٦,٨٤	٢١,٧٦	١٩,٥٥	٣٦,١٣	اختبار عناوين القصص (طلاقة) .
٢٥,٤٧	٢٢,٥٦	١٩,٠٦	٢٤,٨٥	اختبار عناوين القصص (أصالة) .
٢٤,٧٠	٢٢,٥٢	٢٠,٥٢	١٠,٧١	اختبار الاستمالات (طلاقة) .
٢٤,٢٧	٢٢,٧١	٢٠,٢٤	١٠,٦٩	اختبار الاستمالات (مرونة) .
٢٧,٥٠	٢١,٣٦	١٨,٨١	٥٧,٩٧	اختبار رؤية المشكلات (حساسية للمشكلات) .
٢٦,٣١	٢١,٩٩	١٨,٤٣	٤٤,٥٦	اختبار الأفكار (أصالة) .
٢٦,٣٣	٢١,٩١	١٩,٩٥	٢٥,١٦	الاستمالات غير المعتادة (مرونة) .
٢٧,٥٩	٢١,٠٦	١٨,٨١	٦٢,٣٤	اختبار النظم الاجتماعية (حساسية للمشكلات) .
٢٦,٥١	٢٢,٢١	١٩,١٦	٥٣,٩٩	النتائج البعيدة (أصالة) .
٢٦,٠٩	٢١,٥٧	١٩,٩٦	٢٦,١٨	نسبة الأخطاء (طلاقة) .
٢٤,٩٠	٢٢,٣٥	٢٠,٠٥	١٤,٩١	نسبة الأخطاء (مرونة) .
٢٦,٦٣	٢١,٩٦	١٩,٣٧	١٠,٦٧	اختبار الأدوات (حساسية للمشكلات) .
٢٢,٩٠	٢٣,٣٧	٢٠,٣٠	٦,١٨	الاحتفاظ بالاتجاه (١) شكل .
٢٣,٤٥	٢٣,١١	٢٠,٥٢	٦,٦٣	الاحتفاظ بالاتجاه (٢) لفظي .
٢٤,٣٧	٢٣,٠٤	٢٠,٠٥	١٤,٣٣	الاحتفاظ بالاتجاه (٣) لفظي .

$$36.13 \begin{cases} \text{دالة عند } 0.05 \\ \text{دالة عند } 0.01 \end{cases} \begin{cases} \text{دالة عند } 0.05 \\ \text{دالة عند } 0.01 \end{cases}$$

تحليل التباين :

ويكشف النظر إلى هذا الجدول عن دلالة كل قيم « F » الخمس عشرة (قيا بعد ٠,٠١) الخاصة بالفروق في درجات العينة على مقياس الإصلاح في ظل انتظام درجات العينة في إطار ثلاثة مستويات مختلفة من الأداء الإبداعي استناداً إلى كل اختبار من اختبارات الإبداع الخمسة عشر .

ومن الواضح أن ما توصحه قيم « F » من مؤشرات لا يتفق الوقوف على اتجاهاتها إلا من خلال تبين قيم « د » المعطاة لدلالة الفروق بين المتوسطات المختلفة . وعليه فقد تم حساب الفروق بين المتوسطات

وإزاء هذه الإشارات التي تبنت من خلال المعالجة الإحصائية الأولى ، التي كشفت عن علاقة واضحة بين الأداء الإبداعي والأداء على مقياس قيمة الإصلاح ، كان من الضروري أن تبين ملامح صورة الأداء على مقياس القيم في ظل مستويات مختلفة من الأداء الإبداعي . ومن ثم قمنا بإجراء تحليل التباين ، حيث تم تعييف أفراد العينة إلى ثلاثة مستويات من الأداء الإبداعي : مرتفع ومتوسط ومنخفض ، استناداً إلى درجاتهم على كل اختبار من اختبارات الإبداع الخمسة عشر ، ورصد درجاتهم المناظرة على مقياس الإصلاح . وقد تلا ذلك حساب قيم « F » ، التي يتطابق بها الكشف عن معالم صورة التباين ، والتي يوضحها جدول (٢) .

جدول (٣)

قيم دات + الممتدة لدلالة الفروق بين متوسطات الأداء على مقياس قيمة الإصلاح
كما تنظم في إطار ثلاثة مستويات مختلفة (مرتفع ومتوسط ومنخفض) من
الأداء على كل اختبار من اختبارات الإبداع

مقياس قيمة الإصلاح			اختبارات الإبداع
٢ - ٢	٢ - ١	٢ - ٠	
٢,٨٩	٠,٠٠٠٨,٣٩	٠,٠٠٠٦,١٠	اختبار عناوين القصص (مخلقة)
٤,٣٧	٠,٠٠٠٧,٠١	٠,٠٠٠٣,٤٩	اختبار عناوين القصص (أصالة)
٢,٤٩	٠,٠٠٠٤,٦٠	٠,٠٠٢,٤٠	اختبار الاستمالات (طلاقة)
٣,٠١	٠,٠٠٠٤,٥٣	١,٧٨	اختبار الاستمالات (مرونة)
٣,٤٠	٠,٠٠١٠,٤٥	٠,٠٠٠٨,٠٢	اختبار رؤية المشكلات (حساسية للمشكلات)
٤,٥٢	٠,٠٠٠٩,٤٠	٠,٠٠٠٥,٦٠	اختبار الأفكار (أصالة)
٢,٥٣	٠,٠٠٠٧,٠٣	٠,٠٠٠٥,١٠	الاستمالات غير المعتادة (مرونة)
٢,٩٨	١,٠٦٦	٠,٠٠٠٨,٧٢	اختبار لتنظيم الإجابات (حساسية للمشكلات)
٤,١٥	١,٠٣٩	٠,٠٠٠٦,٣٧	الناتج البعدي (أصالة)
٢,٠٣	٠,٧٠٣	٠,٠٠٠٥,٣٦	نسبة الأشياء (طلاقة)
٢,٨٢	٠,٥٤٦	٠,٠٠٠٣,٩٨	نسبة الأشياء (مرونة)
٣,٣٧	٠,٨٩٩	٠,٠٠٠٥,٦٢	اختبار الأدوات (حساسية للمشكلات)
٣,٠٩	٠,٣٠٩	٠,٠٤٣	الاحتفاظ بالإنجاز (١) شكل
٣,١٣	٠,٣٢٠	٠,٣٢٨	الاحتفاظ بالإنجاز (٢) لفظي
٣,٥٩	٠,٥١٥	١,٥٠٠	الاحتفاظ بالإنجاز (٣) لفظي

٠,٠ دالة عند ٠,٠٢
٠,٠٠ دالة عند ٠,٠١

الذي يمثل نمطاً لقيمة الإصلاح ، ألا وهو إحساس المبدع بمرحلة المشكلات
التي يمر بها عالم الإنسان ، وراحته الشديدة إزاءها

● مناقشة النتائج وتفسيرها

لقد تمثل الفرض الأساسي الذي استمدناه من استقراء قيمة
بعض المبدعين ، مما أشرنا إلى ثلاثة مبادئ في هذا المقام في مجال
الأدب ، في قيام قيمة الإصلاح بوصفها عنصراً أساسياً في بناء المبدعين
الموجداني . وقد نسق لنا من خلال معالجنا للإمبريقية لتحقيق من هذا
الفرص

ويتبقى لنا بعد هذا أن نتبين

١ - ما تعكسه هذه النتائج من معاد ودلالات فيما يخص
سيكولوجية المبدع . وما أشارت إليه بحوث سابقة من نتائج عمقت
دلالتها في حيزها ، ألا وهي عراية المبدع وعراية مبادئه الفنية

وبين جدول (٣) قيم دات + الممتدة لدلالة الفروق بين المتوسطات
مختصة خاصة بالأداء على مقياس الإصلاح في ظل انتظامها في إطار
لأداء على اختبارات الإبداع المختلفة . ويكشف النظر إلى هذا الجدول
عن وجود فروق ذات دلالة في الأداء على مقياس قيمة الإصلاح بين
مجموعات الثلاث التي انتظمت المعينة بعد تصويبها إلى مستويات للأداء
الإبداعي استناداً إلى درجاتها على الاختبارات الخمسة عشر . وقد كانت
هذه الفروق في الأداء من الكبر بحيث أمانت من دلالاتها في إطار
المقارنة بين المستويات الثلاثة بعضها مع البعض الآخر ، المستوى الأول
مقارناً بالمستوى الثاني ، والأول بالثالث ، والثاني بالثالث ، في صالح
لأداء الإبداعي المرتفع

هذا ونجد الإشارة إلى أن الفروق كانت أكبر حجماً في إطار
لأداء على اختبار الحساسية للمشكلات منها في حالة الأداء الإبداعي على
الاختبارات الأخرى . وهذه النتيجة تبرز بشكل واضح البعد الأساسي

٢ - الكيفية التي تتخلق بها قيمة الإصلاح هذه في بناء المبدعين

الوجداني

وبدأ بالنقطة الأولى فإنه في ظل ما انتهت إليه من وجود هذه القيمة لدى المبدعين بدرجة عالية يصحون بها من هم أقل منهم إبداعاً ، يصح من اليسير علينا تفسير ما كشفت عنه البحوث اخلفة من قيام رغبة لدى المدعين في التعايش مع التناقض وعدم التأكد (١٧) ، وفي التغلب على طغيان الجهول عن طريق رؤية اللا وضوح فيما يراه الآخرون واصحاً (٣٤ ، ص ٢٨ - ٢٩) ، وفي مساواة الواقع الراهن وعدم الرضا به (٢٣) . وكذلك تفسر هذه النتائج القلق الذي يكشف عنه المبدعون ، والذي يحسون عجزهم منه من خلال إعادة بناء الواقع وتشكيكه لا الخروب منه (٣٨) ، والإيمان بالأفراد وإمكانياتهم وما يرتبط بهذا من محاربة التعصب ، وتبني لمبادئ الديمقراطية ، والاتجاه نحو العالمية Cosmopolitan attitude (٣٢)

ص ٢٩) ، والشجاعة في إدراك البون للشماع بين ما هو كائن حى وما يجب أن يكون (٢٠ ، ص ٣٦) ، والحساسية الواضحة لكل ما يلمس غير عادل في طبيعته ، مع الإيمان بشرعية استحكام الفرد إلى داخله (١٠) ، والثورية ورفض ما هو كائن (٢٨) ، فضلاً عن تسميته حكمه النتائج لما يكشف عنه المبدعون من سمات ، مثل المفارقة وعدم المحاربة وما إلى ذلك من سمات تبدو حرة في السياق الاجتماعي الذي يعيش المبدع في كنفه .

وتفسير نتائجنا لدينامية البناء النفسى للمبدع أنها تحمل في طياتها مسلمتين أساسيتين هما :

١ - إن الأداء الإبداعي ، من حيث هو أداء يتسم بالنفاذ والتحدى ، لابد أن تحكمه صيغة تيسره ، خصوصاً وأن طبيعة هذا الأداء تحتم المفارقة والاختلاف عن الآخرين ، ومن ثم الانقصار إلى الدهم الخارجى في أغلب الأحوال .

٢ - مادام محتماً أن يكون الأداء الإبداعي محكوماً بصيغة تيسره ، فلا بد أن يكون لكليها (الأداء والصيغة المبصرة) مسار واحد ، يتطابق فيه بشكل تفاعل ، بحيث يترتب على تفاعلها أن يعنى أحدهما الآخر . ومنشغل هذا المسار هو عطف التنشئة الذي يحكم الفرد في نشأته ، من حيث إبرازه لإمكاناته أو عدم إبرازها ، فالتقدرات الإبداعية هي انعكاس جزئى فقط معين من أعماق التنشئة ، تنمو في إطاره إمكانية الفرد الإبداعية . وهذا النمط لابد أن تتولد عنه صيغة معينة إذا ما كان هذه إمكانية أن توظف بصورة تنبئ عن مؤثراتها .

وهذا التصور إنما يضئ صفة الدينامية الواجب افتراضها على شكل التفاعل بين التقدرات والتوجهات القيمة ، فكما تلى هذه التقدرات توجهاتها ، تعود هذه التوجهات لتساعد بلورها على إبراز التقدرات وتدفع بها نحو المزيد من البناء . ومعاد هذا هو أننا لا نستطيع أن

نتعامل مع الفرد بمنظور انشطارى ، بحيث نفترض صيغة لسلوكه المعرف مختلفة عن الصيغة التي تحكم توجهاته القيمة ، كأن نتصور على سبيل المثال أن يكون تفكير الفرد محكوماً بالمفارقة والاستقلال ، على حين يجرى تفاعله مع موضوعات الحياة من منظور الامتثال والادعاء ، خصوصاً في ظل انعكاس تأثير أحدهما على الآخر

نحو قيمة الإصلاح :

أما فيما يخص بالنقطة الثانية المتعلقة بكيفية بروز قيمة الإصلاح في بناء المدعين القيسى ، فإننا نجد مناخاً إلى التعامل معها من خلال ما تتضمنه للمسلمة الثانية التي أشرنا إليها وشبكها ، وهى أن التقدرات الإبداعية وقيمة الإصلاح لابد أن يبرز كلاهما من خلال تدخل الفرد مع محيطه الاجتماعى ، فقيمة الإصلاح إنما تبرز بصيرا عن سعى الفرد نحو تحقيق الذات . ذلك لأن طابع التنشئة الذى يحكم المبدع في مستقبل حياته طابع يتسم بالتوجه لا الصعق ، والتشجيع عن المفارقة لا التقليد والمجازاة ، والترشيد لا السيطرة .. بصورة يتأتى له من خلالها مناح يساعد على التمييز عن إمكاناته وإبرازها ، مع توافر قدر من الاحتكام الداخلى له إزاء تعامله مع مواقف مختلفة من الخبرة ، ذلك الطابع الذى يساعد على ممارسة صور مختلفة من الاهتمام تدفع إليها محددات الذات .

والاتجاه الغالب على هذا النوع من التنشئة هو استخدام أسلوب الدلع الاقتصادي إلى ممارسة الفرد لإمكاناته ، محكومة في هذا بأيدولوجية خاصة ، تلك الأيدولوجية التي تقر شرعية أن يكون للفرد سبله وأهدافه الخاصة في الحياة من واقع التنصر بإمكاناته ومصادره المختلفة . وهذا هو نوع التنشئة الذى يسود في مرحلة مبكرة من حياة المبدع ، وهو الذى يساعده على أن يبرز اهتماماته ، وينطق بإمكاناته ، دون خشية العقاب من جراء مخالفته لتوقعات الآخرين .

ومن الطبيعى أن تصطدم هذه الصيغة من التفاعل بالتزامات ومواصفات اجتماعية ، وذلك في حال مواجهة الأفراد المبدعين بمنشئين



وما إن يضع الفرد قدمه في هذه المرحلة حتى تترجم نوازع الإصلاح لديه في معان محددة ، بعد أن كانت ذات طابع انسياني عام وهذا هو ما يجعل العمل الإبداعي عملاً هادفاً يسمى - على حد قول سوفت - إلى التكامل مع النحن في صورة يرتصها المبدع ، ول إطار ترتصيه أناة.

وعمل القول إذن أن قيمة الإصلاح إنما تتمحور عن واقع قوى لدى المبدع لأن يخرج ما بداخله في ظل مواجهة مع واقع يبنى كنف ما بهله الداخل ، وأن هذه القيمة تشكل لديه على مراحل ثلاث ، المرحلة الأولى التي يمتزج فيها الاستقلال بالصدق ، ممكناً إياه من أن ينطق باهتماماته ويتعاطف معها . ثم يتقل بعد هذا إلى مرحلة ثانية يلتقي فيها معنيتين متعديتين وهو يحمل اهتماماته الخاصة فيجد الإطار الاجتماعي معروفاً له وليس ميسراً لإبراز إمكاناته واهتماماته . وإزاء هذا يستخدم الصراع بينه وبين الواقع . ومن ثم ، تبرز لديه في هذه المرحلة الاتجاهات الإصلاح ، التي تجد منافذها في المرحلة الثالثة التي توظف فيها هذه الاتجاهات في موضوعات يعينها يرى المبدع في التعامل معها إطلاقاً لإمكانات الفرد من سيطرة القبود المروضة عليه . وهذا هو ما يعنيه رسل (٣) في قوله مأثورة له نختتم بها حديثنا وهي :

«إن الإنسان يصل إلى حركته لا عن طريق إطلاق العنان لتوارحه ، ولا عن طريق الاستسلام للصدفة بدون سيطرة على نفسه ، ولكن عن طريق إسضاع فترة الإصرار في الإنسان لحكمة غرض عام»

هوامش البحث

- ١ - إبراهيم (عبد السلام) الأصالة وعلاقتها بأسلوب النحبة رسالة دكتوراه ، كلية الآداب - جامعة القاهرة ، ١٩٧٢ (غير منشورة)
- ٢ - حبيب (عبد القين أحمد) ، القيم الخاصة لدى المبدعين ، رسالة دكتوراه ، كلية الآداب - جامعة القاهرة ، ١٩٧٨ (غير منشورة)
- ٣ - رسل ، برنارد ، سيرى الثانية ١٨٧٢ - ١٩١٤ ، ترجمة عبد الله حافص وآخرين ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٧٠
- ٤ - رمزي (ناهد) ، عوامل التشيخ الاجتماعية بوصفها مخطرات بيكو موسيولوجية في علاقتها بالقدرات الإبداعية لدى الإناث ، رسالة دكتوراه ، كلية الآداب - جامعة القاهرة ، ١٩٧٦ (غير منشورة)

متعددتين ، كالأفراق والملموسين ووكلاء التشيخ في المصنع بصفة عامة ، على حد تعبير ديوبين (١٦ ، ص ٨٩٥) . ومن ثم فإنهم يواجهون توقعات عامة من قبل معظم من يتعاملون معهم ، تنصص أسط التزاماتها الصاعدة والاحتكام إلى صيغ عامة مقررة اجتماعياً كما أنهم يواجهون نظاماً ثلاثية والعقاب نصيبه المواصفات الاجتماعية بطابعها .

وهنا يواجه الفرد (الذي نشأ على الاستقلال والصدق والتعامل الإيجابي مع كل ما من شأنه أن ينشئ الذات وإمكاناتها) أول حقة أساسية في طريقه . وإزاء هذا يبدأ الفرد في معاناة الحيرة والقلق . وتبرز هذه الحيرة وهذا القلق من خلال ذلك الصراع الذي تمثل طريقه رعة الفرد في التعامل مع إمكاناته وإن صي ذلك للمفارقة ، وتنشط الآخرين ومسارهم التقليدية التي تفرض الامتثال . وتحدد قدرة الفرد على تجاوز هذا الصراع دون أن يحصر نفسه فيه من خلال ما يبيته لنفسه من صلابة تحول بين نغاد الواقع الخارجي بتأثيره على الذات ، والولاء لهذه الذات وإمكاناتها .

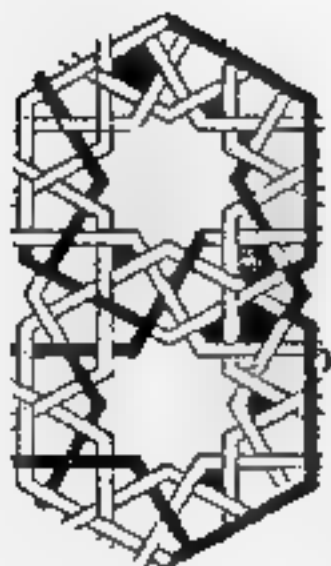
وتتأق هذه الصلابة من خلال عدد من الميكانيزمات ، منها البحث عن أفراد لهم نفس الاهتمامات ، وتحكمهم نفس المراتبي ، وتنظمهم نفس لتوجهات ، والنأى بالذات عن الآخرين الذين يتباينون عنها لصلابة الجوانب . ومن ثم فإن هذه الميكانيزمات ليست سوى قكرة مركبة من الإحساس بالاهتمامات والتوجهات الخاصة ، والإحساس بالمشكلات في الواقع المعيش .

ومن الواضح أنه وإن كانت هذه الميكانيزمات المؤممة على الذات وتوجهاتها تساعد الفرد المبدع أحياناً على أن يتجاوز الصراع لصالحه ، فإنها لا تلمى إحساسه بالمشكلات ووطنها عليه ، بل إن هذه الميكانيزمات في حقيقتها ما هي إلا مدة هدنة بينه وبين الواقع ، يحاول فيها الفرد المبدع أن يحدد أفضل صيغة للتعامل مع المجهول المترقب بذاته وإمكانية انطلاقها . والصيغة التي يتناها المبدعون في هذا هي مزيد من نسبية ذواتهم وإمكاناتها نعبئة العثور على أفضل المسارات لها في حياتهم المقبلة .

وتستمر هذه الهدنة لدى المبدعين وتأخذ شكل الثغور بالمرلة والاحتراب هي محيط يعيشون فيه ، إلى أن يجدوا قدوات يشثلونها فتدفعهم إلى توظيف إمكاناتهم وإطلاق ما بداخلهم . ويحدث هذا تبرز المرحلة الحاسمة التي يلتقي فيها ، بشكل مرشد ، ما بداخل المبدع مع ما هو خارجه . بمعنى آخر توظف إمكانات هؤلاء الأفراد العلية والوجدانية مع موضوعات تمتعهم الإحساس بأنهم في حركة وفعل ، وأنهم يتحركون نحو الالتقاء الإيجابي بعالم الآخرين . والمقصود بالالتقاء الإيجابي إعادة تفسير الواقع الاجتماعي بصورة راديكالية .

29. Fenc, F., «Thematic Drive Content and Creativity», *Journal of Personality*, 1959, 27, pp. 136-151
30. Roe, A., «A Psychological Study of Eminent Psychologists and Anthropologists and a Comparison with Biological and Physical Scientists», *Psychological Monographs* 1953, Vol. 17, No. 2, pp. 1-5.
31. Rogers, C.R., *Toward a Theory of Creativity*, in P.E. Vernon (Ed.), *Creativity* Penguin Modern Books, 1970, pp. 137-151
32. Rosenberg, M., *Occupation and Values*, Illinois, The Free Press, 1957
33. Soueif, M. I., *Tests of Creativity: Review, Critique and clinical Implications*, *Annals of the Faculty of Arts, Ein-Shams University (Cairo)*, 1959, Vol. 5, 19-43.
34. Stein, M. I., «Creativity», in E.F. Borgatta and W.W. Lambert (Eds.), *Hand-book of Personality Theory and Research*, Chicago, Rand. Mc Nally 1968, pp. 1-96
35. Taylor, C.W.C. Ed.), *Creativity: Progress and Potential*, N.Y.: Mc Graw - Hill Inc., 1964.
36. Torrance, E., *Golding Creative Talents*, New Delhi: Prentice-Hall of India Private Limited, 1969.
37. Weaver, W., «The Encouragement of Sciences», *Scientific American*, 1958, Vol. 199, No. 3
38. Winstberg, Paul S., «Environmental Factors in Creative Function», *Archives of General Psychiatry* 1961, Vol. 5, pp. 354-364.
39. Yankelevich, D., «The New Naturalism», *Dialogue*, 1973, 4, pp. 27-32.

- ٥ - سوييد (مصطفى أ.) - الأمل في الطبيعة للإبداع الفني في الشعر خاصة . القاهرة : دار المعارف : الطبعة الثالثة ، ١٩٧٠
- ٦ - محمود (عبد الحليم) ، الإبداع والشخصية ، دراسة سيكولوجية . القاهرة : دار المعارف ، ١٩٧٦
- ٧ - نصيبه (ميخائيل) : جبران خليل جبران : نبوت - مكتبة صاوير ، الطبعة الثالثة ، ١٩٨١
- ٨ - هادي (فلورنس) ، حياة توماس هاردي . ترجمة عياد حوية ، القاهرة : مطابع سجل العرب ، ١٩٦٦
9. Alanshah, W.H., «The Conditions for Creativity», *The Journal of Creative Behaviour* 1967, Vol. 1, No. 3, pp. 305-313.
10. Alexander, F. (Neurosis and Creativity», *American Journal of Psychoanalysis*, 1964, Vol. 24, pp. 116-130.
11. Barron, F., «Some Personality Correlates of Independence of judgment», *Journal of Personality*, (1953), Vol. 31 pp. 287-297
12. «The Disposition Toward Originality», *Journal of Abnormal and Social Psychology*, 1955, Vol. 51, pp. 478-485.
13. «The Psychology of Imagination», *Scientific American*, 1938 (Sept), Vol. 199, No. 3, pp. 151-165.
14. «The Creative Personality akin to Madness», *Psychology Today*, 1972 (Jul), pp. 43-44 & 84-85.
15. Burt, C.F. «Critical Notices» in P.E. Vernon (Ed.), *Creativity*, Penguin Modern Books, 1970, pp. 203-216
16. Duba, E.R., and Duba, R., «The Authority Incubation Period in Socialization», *Child Development*, 1963, Vol. 34, pp. 885-898.
17. Fiebman J.R., «The psychology of the Artist», *Journal of Psychology*, 1945, Vol. 19, pp. 165-189.
18. Guilford, J.P., «Traits of Creativity», in P.E. Vernon (Ed.), *Creativity*, Penguin Modern Books, 1970, pp. 167-188.
19. *The Nature of Human Intelligence*, N.Y. Mc Graw Hill, 1971
20. Hampden - Turner, Ch., *Radical Man. The process of Psycho - Social Development*, Cambridge: Schocken Publishing Company, 1970.
21. Janouch, G. *Conversation with Kafka*, tr. by Gronoway Rees, London: Derek Verschoyle, 1953.
22. Kogan, N. & Wallach, M.A., *Risk Taking : A Study in Cognition and Personality*, N.Y. Holt, Rinehart and Winston, 1964.
23. Leuba, Clarence J., *A Life Time of Creativity*, Paper Sent by in 1976 (Unpublished).
24. Lyman, R., *An Introduction to the Study of Personality*, London: Macmillan Education limited, 1971
25. McClelland, D.C., «The Calculated Risk , An Aspect of Scientific Performance», in C.W. Taylor and F. Barron (Eds), *Scientific Creativity. Its Recognition and Development*, N.Y. John Wiley and Sons, Inc. 3rd ed., 1963, pp. 184-192.
26. Maddi, S.R., «Motivational Aspects of Creativity», *Journal of Personality*, 1965, Vol. 33, No. 3, pp. 330-347
27. «t. al., «Novelty of Productions and Desire for Novelty as Active and Passive Forms of the Need for Variety», *Journal of Personality*, 1964, Vol. 32, pp. 270-277.
28. Maslow, A.H., «Emotional Blocks to Creativity» a Lecture before creative Engineering Seminars, U.S. Army Engineers F.T. Veltour, Va., 4-24 (April 1957).



فصول
فصول

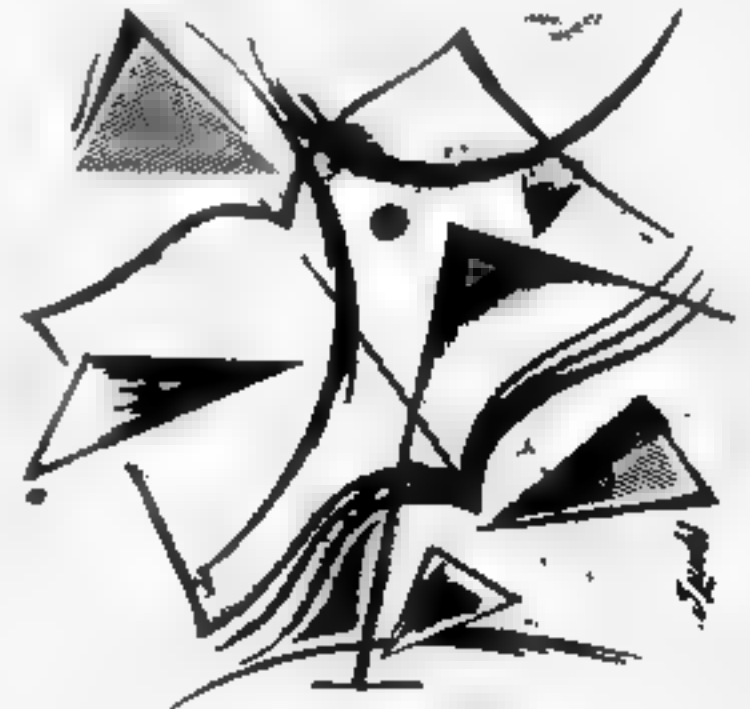
الأدب والمجتمع

مختار من أعمال الأديب عبد الجبار

الدكتور حسني حنا

دراسة العلاقة بين الأدب والمجتمع قديمة قدم فكرة المحاكاة الأفلاطونية وفكرة الواقعي والمحتمل
الارسطية ولكنها دخلت في القرن العشرين أفقا جديدة جعلتها مدار بحث بين كثير من المهتمين
بالأدب ودارسيه من الذين لم يرضهم ما قيل في هذا المضمار منذ أفلاطون حتى أساطين النقد الاجتماعي
والذين لم تفهم تلك التبعات التي سادت هذا الميدان حتى وقت ليس بعيد . كما جلبت إلى هذا
المجال في نفس الوقت كوكبة من علماء الاجتماع والمتخصصين في مجال الدراسات الاجتماعية النوعية ،
بصورة بدا معها أن هناك نقطة التقاء هامة بين الناقد الخلاق من جهة وبصيرته وحساسيته الأدبية ،
ودارس التاريخ الأدبي بمعرفة الوضعية وأساليبه التصنيفية ، وعالم الاجتماع بعلميته المعيارية ودراساته
الميدانية . وهي نقطة التقاء تتطوى على هائلة جادة للوصول إلى فهم أعمق وأخصب للظاهرة الأدبية
المختلفة بكل أبعادها الدائبة والمتممة . وبمفاعلتها الخلاق مع المجتمع الذي تنتمي إليه في شتى تجلياته
ومشاكلاته ومؤامراته

وأخذت دراسة شتى مناحي هذه العلاقة الخاصة المتشابكة بين
الأدب والواقع الاجتماعي - الذي يصير عنه ويتوجه إليه ويتفاعل معه
ويعاين دوره فيه - تطرح الكثير من القضايا المعقدة والمجالية
وتفاوتت حول هذا الطرح من المعيارية والوضعية تدونا كبيرا ، ولكنه
يصح في جميع درجاته اتفاقا خصبية من الاستقراء ، يستمد من النقد
الأدبي للهيكل فائدة حميمة ، سواء أوافق على هذا الطرح أم اختلف
معه ، لأن أي تعمق لأنواع هذه العلاقة يطوى عن عبء لا شئ فيه
لطبيعة العمل الفني المركبة والعناصر المختلفة المتداخلة في العملية
الابداعية التي تشاطر فيها العوامل الفردية الذاتية مع العناصر الاجتماعية
للموضوعية بدرجات متباينة من الوضوح والإيهام . وعن مستويات
متعددة من الوعي واللاشعور العردي والجمعي على السواء . كما أن ،
التحرف على طبيعة العملية الخلاقية الخاصة بين الواقعة الأدبية والواقع
الاجتماعي لا يصيب معرفتنا بكل من التجربة الإبداعية والأنساق



اجتماعيه فحسب وربما يفتح لنا الباب لاستقصاء العلاقة بين الأيديولوجيا والبروتوكول والدراسة العرضية والجوهرية في التجربة الإنسانية ، وللتعرف على العوامل الفاعلة والمؤثرة في تطوير الأدب وتغير مدارس وأجناسه وأشكاله التعبيرية . ناهيك عن إضاءة مستويات المعنى المختلفة في العمل وبيانه وأنساقه الشكلية وعن استقرار الدور الحيوى لدى تلعب استجابات الجمهور والنقاد والناشرين في التأثير على هذا كله .

ومن هنا فإن هذه الدراسة المتنوعة لتتق مناخى العلاقة للتشابكة بين الأدب والمجتمع وإن استعاد منها عالم الاجتماع في تطوير النظرية الاجتماعية أو في اكتشاف بعض ملامح وخصائص المؤسسة الاجتماعية . فإن فائدته للنقاد ودارس الأجناس الأدبية أهم من ذلك بكثير . ولذلك فقد كان من الطبيعي أن يسهم النقد الأدبي بنصيب موفور في تطوير هذه الدراسة وخاصة جاسيا للتعليق بطبيعة الظاهرة الإبداعية وتحليل مكوناتها المبنية والمضمومة . وقد تصار هذا الأسهام مع مآثر الكثير من الحالات المعرفية الأخرى في بلورة ملامح منهج شامل لدراسة بعاد التجربة الأدبية وقضاياها باعتبارها بؤرة المؤسسة الثقافية ومحورها فيما يعرف الآن بعلم اجتماع الأدب . وقبل أن نتعرف على بعض قضايا هذا العلم الجديد أو نحاول تحديد طبيعته وبحالات البحث فيه . علينا أن نقدم أولاً الخلفية التاريخية أو الأرض التراثية التي انطلق منها هذا المنهج النقدي الجديد .

(١) الخلفية التاريخية : الميراث الاجتماعي

إذا كانت العلاقة بين الأدب والمجتمع قديمة قدم وعى الإنسان بأنه يبدع فنا ، وقدم محاولته للتساؤل عن ماهية الفن والإبداع ، فإن أقدم تداول مباشر حاول رسم بناء نظري وفلسفي لهذه العلاقة يعود إلى المفكر الإيطالى جيامباتيستا فيكو (١٦٦٨ - ١٧٤٤) في كتابه المشهور *عناصر العلم الجديد* (١٧٢٥) . لدى نفس نظريته الفلسفية والحصارية المعروفة بنظرية الدورة التاريخية ، والتي بلور فيها ، صلاً من فكرة أن لكل حضارة دورة حياة كاملة ، مفهوم سيرة الانجازات الإنسانية وتطوريتها في مجالات الفن والعلم والفكر ، والذي يسع من فهمه الواضح لدور الإنسان في خلق عالمه الاجتماعي وعلاقاته ومؤسسته ومن ثم فنونه الإبداعية ، ومن ضرورة تحليل هذا كله بمصطلح علمي مادي وليس بمصطلح لاهوتي أو كسبي . وقام فيكون على هذه الأرضية العلمية أول محاولة منظمة لربط بين أشكال التعبير الأدبي وطبيعة الواقع الاجتماعي

وهو ربط يتجاوز بكثير كل لأفكار التي سادت القرن السابع عشر عن أثر لينة وامناح على « لشخصية القومية » وعلى « الطبيعة القومية » التي تؤثر كذلك في المؤسسات السياسية والاجتماعية^(١) . فقد ربط فيكون في مجال الأدب بين الملاحم البطوريه - كملحمى هو ميروس - واعتمعات العشائرية التي يقوم فيها المحاربون الأبطال بالأدوار القيادية في حياة مجتمعاتهم وتسود فيها قيم الشرف وديوع الصيت . ويهيم فيها النظام الاقتصادي على الاكتفاء الذاتي في الزراعة والتدقيق المستمر للتجارة الخارجية التي برعها لحملات الحروب والعروب

ومفكرة فيكون هذه على قدر كبير من الانساق والانسك بالسة للأفكار التي سادت في بدايات القرن الثامن عشر . إذ تنطق على عدد آخر من المجتمعات حيث تسود لدى مجتمع الملاحى ومجتمعات الصحيرة العدد الحكاية التعليمية التقليدية التي تستق منها العظات والمعبر ، كما نجد في مثل هذه المجتمعات كميات هائلة من المصانح العملية الشعبية التي تأخذ شكل الأمثال والحكم ، في حين نجد أن الدراما قد نشأت مع ظهور المدينة - الدولة ، حيث يمكن أن شجع جمهور من المشاهدين . لذلك كان في كل حدس الاعريقية مسارج كى نوات ظهور اليكاريك مع تمتت العلاقات الاجتماعية في نهاية معصور الوسطى ، في حين ولدت الرواية مع ظهور المصعة والورق لرهبان الكنيسة وانتشار التعليم وغير ذلك من الظواهر المشابهة والمصاحبة بنشأة ونشيس الرأسمالية البرجوازية^(٢) ، ومن هـ يمكن القول بأن مفكرة التشاير بين الأشكال الفنية أو الأجناس الأدبية وأنماط العلاقات الاجتماعية السابقة في مجتمع ما أو في فترة تاريخية ما - وهى إحدى الأفكار الرئيسية التي بلورها علم اجتماع الأدب - تعود إلى هذه المفكرة المهمة التي كتنشها فيكون في الربط بين أجناس التعبير الأدبي والواقع الاجتماعي الذي صدرت عنه .

لكن العرب أن مفهوم فيكون الرائد ذاك - الذى يعد بحق لحين الأول لمفهوم التشاير بين عالم العمل الأدبي وأنساق الواقع الاجتماعي ، والذي سيجعل فيما بعد بأهتمام متزايد من دراسى علم اجتماع الأدب - ، يجد حظاً من الأهتمام والتطور في عصر فيكون أو في المرحلة التاريخية التالية له . حتى الناقد الأبطال الكبير - وتلميذ فيكون المخلص - فرانسيسكو دى سانكس (١٨١٧ - ١٨٨٣) لم يمتد إلى مفكرة فيكون تشك وهو بطور نظريته النقدية القائمة على الترابط بين أشكال التعبير والمحتوى الفكرى والتي تمت الناقد وعالم الحبار الأبطال الشهير بنديكتو كروشه (١٨٦٦ - ١٩٥٢) من بعده وأثرت عليه تأثيراً كبيراً . ومن هـ صاغت مفكرة فيكون المهمة تلك أو انطمرت تحت ركام من الأفكار الثانوية الأقل أهمية ولعانا في هذا المجال . صاغت كما صاغت من قبلها مفكرة مهمة أخرى و هـ ، انحال في تراثنا النقدي والاجتماعي العربي تمتد الأصل أو الجين الحقيقي لفكرة فيكون تلك لو أمكن البرهنة على أن فيكون قد أطلع على كتب ابن خلدون العظيم (١٣٣٢ - ١٤٠٦) وعلى أصداء له وتأثرات به

ومع أن مفكرة ابن خلدون أقل طموحاً واكتيلا في هذا المجال من مفكرة فيكون إلا أنها انسق منها بأكثر من ثلاثة قرون . صحيح أن ابن خلدون العظيم لم يربط في فكرته تلك بين أشكال الكتابة وأشكال الواقع الاجتماعي . ولكنه اكتشف نظرية التطور الحصارى الذى قامت عنه مفكرة فيكون كما ربط بين دور الأدب ومكانته ومراسل تطور الدولة إذ يقول في الفصل للمعن « في التصورات بين مراتب السيف والقلم في الدول » بكل دلالات ومعاني مثل هذا العنوان في اللغة العربية

اعلم أن السيف والقلم كلاهما آلة لصاحب الدولة يستعين بها على أمره . إلا أن الحاجة في أول الدولة إلى السيف - مادام أهلها

هيردوت (١٧٤٤ - ١٨٠٣) التي تقول بأن كل عمل أدبي يتغلغل في بيئة اجتماعية وجغرافية ما، حيث يؤدي وظائف محددة بها، ومن ثمة الحاجة إلى أي حكم قيمي، فكل شيء وجد لأنه يجب أن يوجد (٥). تظهر الخصائص والملامح المتميزة للأدبين القديم والحديث في الشمال والجنوب، أو بالأحرى لتبرز التباين الشاسع بين هذين العالمين. ومن هنا فقد حورت مدام دي شتال كثيراً في فكرت ابن خلدون وتكونت من بعده عن المرحلة أو العصر لتصبح المسألة هنا هي التباين في الذوق الأدبي وفي الصياغة التعبيرية بين مجتمعين مختلفين داخل العصر الواحد. فعند أن كان عصر الزمن أو المرحلة الحضارية العنصر المتغير لدى سلفها، ثبتت هي عامل الزمن وغيرت العامل الاجتماعي ومن هنا تناولت متغيراً واحداً بدلاً من متغيرين: الزمن والواقع الاجتماعي لدى سلفها، وأبرزت تأثير هذا التغير على الأدب بما جعل لعملها أهمية كبيرة في مجال استقصاء العلاقة بين الأدب والمجتمع.

وقد كان حظ فكرة مدام دي شتال في فرنسا أفضل بكثير من حصه فيكون في إيطاليا، إذ جاء هيوليت تين (١٨٢٨ - ١٨٩٣) ليطور هذه الفكرة من بعدها ويستفيد في تطويره من التقدم الذي أحرزته انصورية الاجتماعية منذ هونتسكيو حتى أوجست كونت (١٧٩٨ - ١٨٥٧). هذا وحده تين ليطور نظرية علمية كاملة للأدب. وليخضع الأدب والنس لطرائق البحث التي وظفت في العلوم الطبيعية (٦) بالصورة التي دعمت الكثيرين إلى اعتباره المؤسس الأول لعلم اجتماع الأدب. ودفع تين آفاق الأفكار التي طرحت قبله في هذا الميدان مصيلاً إلى بعدى العصر والواقع الاجتماعي بعداً جديداً هو الجنس أو العرق، مكرراً بذلك ثالوثه المعروف بالبيئة والجنس والنقطة التاريخية (٧) بدور هذه العناصر الثلاثة يستحيل فهم العمل الأدبي فيها كاملاً في رأي تين فالعمل الأدبي في رأي تين ليس مجرد نوع من عيش الحيوان الفردي ولا هو بالتروة المعرولة لدن مستار، ولكنه نقل لتضاليد المعاصرة، وتعبير عن عقل من نوع ما. فالأدب يعكس بعض حقائق ولا تعديلات محددة والمقابل للتمجيس (٨) ومن هنا لابد من دراسة هذه العصر الثلاثة بالنسبة لأي عمل أدبي حتى تتمكن من الكشف عن حقيقة هذا العمل وعهده فيها جيداً.

فإذا بدأنا بالجنس أو العرق سجد أن تين قد أدرج تحته أكثر بكثير مما عناه معاصره رولا (١٨٤٠ - ١٩٠٢) بالعصر البربرية. لأنه ينطوي (إلى جانب هذه العناصر الوراثية التي أولاهها تين أهمية لا عمارية فيها) على التزاوج الاجتماعي والتفاعل المتبادل بين القسيمات الحسية والسيات النفسية. فضلاً عن الدوافع العنصرية والبربرية اللذين تلي تلعب دوراً مهماً في صياغة العمل الإنساني وتصويره. وكل هذه الأمعاد التي أوجرها في مفهومه عن العرق نعت دور حيوي في مساهمة التعبير الأدبي التي لا تنفصل بأي حال من الأحوال عن العناصر الذاتية من ناحية ولا عن العناصر الموضوعية (البيئية) من ناحية أخرى. فبيئة هي موئل الإنسان وعالمه الذي يتشكل منه وهو ومن هنا فإب قدرة على أن تروده بتفسير سببي متكامل للأدب. وتعني البيئة لدى تين كلاً من المساح الجغرافي والاجتماعي على السواء. ومن هنا لا تسهم في تشكيل

في تمهيد أمرهم - أشد من الحاجة إلى القلم، لأن القلم في هذه الحالة خادم فقط، مثلاً للحكم السلطاني، والسيوف شريك في المعونة. وكذلك في آخر الدولة، حيث تضعف عصيتها كما ذكرناه، ويقل أهلها عما بناهم من الهرم الذي قدمناه. ويكون أرباب السيوف حيث أوسع جاهاً، وأكثر لمة، وأسى إقطاعاً. وأما في وسط الدولة، فيستلحق صاحبها بعض الشيء من السيوف، لأنه قد تمهد أمره، ولم يبق منه إلا في تحصيل ثمرات الملك من الحماية والوسط، ومباهاة الدول، وتنفيذ الأحكام. والقلم هو المعين له في ذلك، فتعظم الحاجة إلى نصريته. فيكون أرباب القلم في هذه الحاجة أوسع جاهاً. وأعلى رتبة. وأعظم لمة وثروة، وأقرب من السلطان مجلساً وأكثر إليه تردداً، وفي خلواته نجياً. لأنه حيث آله التي بها يستظهر على تحصيل ثمرات ملكه، والنظر إلى أعطائه، وتلقيب أطرافه. والمباهاة بأحواله (٩).

في هذا المنطلق يربط ابن خلدون بوضوح بين مكانه الأدب والكتابة ودورها وبين مراحل تطور المجتمع بصورة تبدو فيها العلاقة لديه وكأنها علاقة وطيدة أكثر من كونها علاقة تناظر أو انعكاس. إذ يرى ابن خلدون - وهو هام الاجتماع ذو البصيرة المرحمة والعقالية العلمية المتطلعة - الأدب والكتابة - عموماً باعتبارهما جزءاً من المؤسسة الاجتماعية والسياسية الشاملة، يرددها بمرادها وبمحطات إلى مرتبة ثانوية عندما يتناها الهرم أو لا تتكامل لها مقومات التبلور والرسوخ. ويحسب أن ويرغم أهمية هذه الفكرة في توسيع أفق فكرة فيكون من علاقة الأدب بالمجتمع هذه من المسير التكهني بأن لفكرة ابن خلدون تلك دوراً في تطوير التفكير الأوروبي في هذا الصدد، وهو التفكير الذي أدى بعد محاص طويل إلى ميلاد هذا المنهج النقدي الجديد للمعروف بعلم اجتماع الأدب... وإذا كانت فكرة فيكون قد صاغت في طوايا الزمن لما يقرب من قرن من الزمان فإن فكرة ابن خلدون كذلك طواها النسيان لما يقرب من أربعة قرون قبل أن تظهر مرة أخرى في ثياب جديدة على السطح. وآخر من البحر المتوسط. وكما ظهرت فكرة ابن خلدون دون علاقة سببية واضحة في إيطاليا بعد أن أخذت صورة جديدة، ظهرت فكرة فيكون مرة أخرى على الجانب الآخر من جبال الألب - وفي فرنسا هذه المرة - دون علاقة سببية واضحة أيضاً.

قد قدمت مدام دي شتال (١٧٦٦ - ١٨١٧) في كتابها المشهور عن ألمانيا (١٨١٠) صورة جديدة لفكرت ابن خلدون وفيكون عندما تناولت الماركس الجوهرى بين الشخصية الفرنسية الشجوة بالحوار الولوعة بالصياغات اللامعة الرشيقة والشخصية الألمانية الممعة في التمرد، خفصة للعقلانية المهتمة بالموضوع ولو على حساب الشكل أو الصياغة. وذهبت لدى انعكاس هذه الفروق الشخصية على الأدب وعلاقة ذلك كله بالمدخ الحضري والاجتماعي. (٤) وهي صورة تطورت عن نسخة سابقة لنفس الفكرة ظهرت في كتاب سابق لدى شتال بعنوان فتاخم الأدب مع المؤسسات الاجتماعية (١٨٠٠) استعانت فيه بمفاهيم عصر هونتسكيو (١٦٨٩ - ١٧٥٥) الاجتماعية وبعض آراء معاصريه الألمان

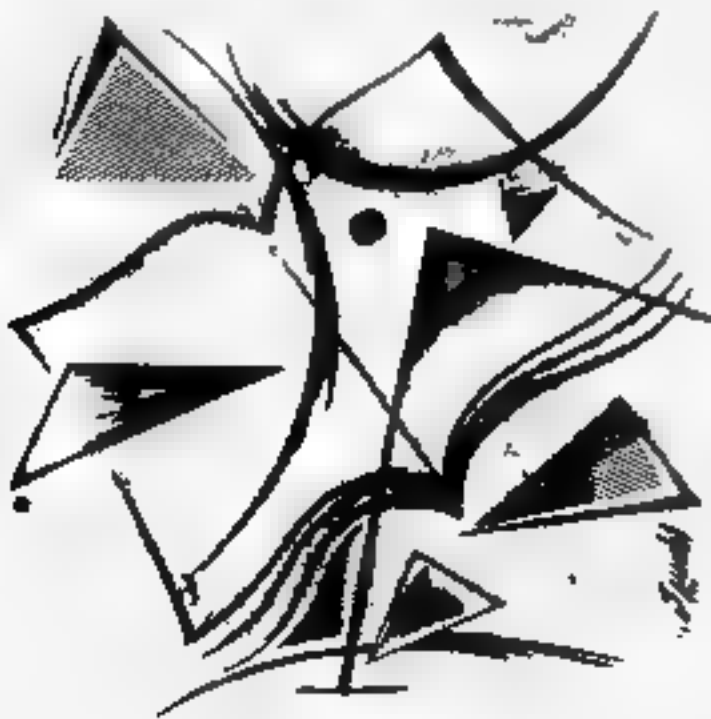
اندثت المدعة في تطورها وعموماً فحسب وإيما تشارك أبصاً في صياغة المادة أو العلم لدى يخلق في العمل الأدبي ومن خلاله . وهنا يحى أهمية العصر الذي يعيش فيه الكاتب (اللحظة التاريخية) لأنه يعمل مفهوم البيئة هذا مفهوماً دينامياً متحركاً وليس مفهوماً ساكناً أو جامداً . فالعصر أوسع بكثير من مفهوم المرحلة أو الفترة لأنه يشمل كل مآثره بروح العصر التي بصورها الفعل الإنساني والذات الإنسانية كما تعبها وتمازجها هذه اللحظة التاريخية

والواقع أن عناصر بين الثلاثة يمكن تلخيصها في عنصر جوهري واحد هو البيئة الفاعلة المتحركة المشروطة بالزمن من ناحية وبالطبيعة الذاتية للمبدع من ناحية أخرى . وتوسيع مفهوم البيئة بهذه الصورة يمكن من إثراء فهمنا لتلك العلاقة الشائكة المعقدة بين الأدب والمجتمع ، ومن جلب الكثير من العناصر العلمية والمنهجية إلى مجال الدراسات النقدية .. غير أن أسهام بين لم يكن هو الإسهام الوحيد في عصره بالنسبة لعلاقة الأدب بالمجتمع . ففى الوقت الذى حدد فيه بين مفهوم البيئة من خلال منطلق ونسبى هيجل . كان معاصره كارل ماركس (١٨١٨ - ١٨٨٣) يقوم على الجانب الآخر من بحر المناش بصياغة فلسفية كاملة لمفهوم البيئة ذلك ، ولعلاقة الإنسان بالبيئة وموقعه منها ، من منطلق مادي جدل . وكان من الطبيعي أن تزدى هذه الثورة الفلسفية إلى إعادة النظر في طبيعة العلاقة بين الأدب والواقع الاجتماعي من خلال منهجها الجديد في الدرس والتحليل . وكان لإعادة النظر هذه فصل كبير في صيدعة لكنير من التساؤلات الجوهرية الهامة التي لا تزال حتى اليوم مدار بحث بين كثير من كتاب هذه الثورة الفلسفية الجديدة ومن المبدعين لها على السواء ، والتي فتحت آفاقاً ثرية من البحث والاستقر .

ومن أهم هذه التساؤلات ، التساؤل عن طبيعة العلاقة بين البنى الاجتماعية والاقتصادية التحتية والبنى الفكرية والابداعية فوقية ، لأن هذه العلاقة تفسر الكثير من غوامض العمل الفنى وقضاياها باعتبارها أحد التجليات الفوقية للواقع الاجتماعي . وقد تحولت صورة هذا التساؤل فيما بعد لتبحث عن دور الوجود الاجتماعي في تحديد الوعى ، وعن فاعلية الوعى في عملية التغير الاجتماعي . وقد أدى هذا التحويل إلى الإحهار عن المفهوم التبسيطى الخاطئ الذى اعتبر القاعدة الاقتصادية العنصر الوحيد والحاسم في تحديد طبيعة البناء الفوقى ودوره بمختلف مؤسساته ونخباته ، كما فتح الباب على مصراعيه لمناقشة قضية الختمية ، كمفهوم علمى وفلسفى ، فيما يتعلق بالأدب ، أو بالأحرى لتوسيع أفق هذه الختمية ، وتخصيصها من أية شوائب ميكانيكية ، وإعطائها صفة جدلية تتعاضد فيها مجموعة من العوامل للشاركة في تحديد صورة العمل الإبداعي أو مصمونه وهي فكرة أثارت الكثير من الجدل والمخاضة حول استقلالية العمل الفنى ومدى اعتماده على العناصر الخارجية أو تعامله معها ، وبخاصة أن الختمية كمفهوم تطوى على أن عملية التحديد القطعية التي توحى بها تجلب إلى الأدب عناصر خارجية عليه يصرص أنها صائفة ختمته . لكن هذا الاتجاه يتوقف على طبيعة رؤىنا لهذه العناصر الخارجية ، وللدور الذات المدعة أو العمل الإبداعي في التفاعل معها ،

كما يتوقف على مدى تصورنا لدور العناصر الخارجية باعتبارها ظروفًا موضوعية في تعديل بعض رؤى الفنان أو التأثير على بعض ملامح عمله . وقد أدى النقاش الموسع لموضوع الختمية في علاقة أدب ماورع الاجتماعي الذى يصدر عنه إلى ظهور فكرة الختمية المتعددة المحاور . حتى تقول بوجود سق أو بناء تشابك فيه مجموعة متعددة من علاقات السببية الصائفة لهذه الختمية . وبذلك لا تغطي العلاقة الميكانيكية واحدة الاتجاه . التي اتسمت بها الصيغة التبسيطية للختمية . على العلاقات الداخلية المعقدة ذات الطبيعة الثنائية في العمل الإبداعي : فالختمية المتعددة المحاور لا تعطل الأساق الثنائية للعلاقات بينها . وهي من ثم تصلح لتفسير أى تطور أو تغير داخلى لا تمنع لصيغة التبسيطية لفكرة الختمية في إصاامته غير أن هذه الختمية المتعددة محاور تثير مشكلة جديدة في الوقت الذى تحمل فيه إشكال الصيغة الواحدة أو لتبسيطية ، إذ تفتح الباب الذى تدخل منه كل مشكلات لسانية وقضايا عراقية في الاهتمام بالعلاقات التجريدية بالصورة التي تموه أو تطمس الجانب الحسى والموضوعى في مسألة الختمية ، أو بالأحرى توهى أساس العلاقة الختمية بين العمل الإبداعي والقاعدة الاجتماعية الشاملة التي يثق عنها

وقد حاول المنهج الاجتماعي في النقد أن يحل هذه المشكلة من خلال الموارنة بين العناصر المباشرة في تلك العلاقة الختمية وبين العناصر العميقة والمنطوية على اتجاهات الحركة أو التطور وقوانينها . ففى جانب العناصر المباشرة التي تتبدى في بعض جوانب هذه العلاقة الشائكة والمعقدة بين الأدب والواقع الاجتماعي نسمع فكرة اعتبار الأدب والفكر انعكاساً للواقع أو مرآة تعكس صورة هذا الواقع وطبيعته . وهو مفهوم يثير من المناهضات والخلافات قدر ما أثارتته فكرة الختمية والبناء الفوقى ، ويرجع في كثير من ملامحه إلى أفكار بين الوصعية . وإلى بعض مقولات تبسيطية أخرى . أما في جانب العناصر الأعصق فبعد فكرة لوكالشي (١٨٨٥ - ١٩٧١) المعروفة عن الخط الإنسانى الذى يتجسد فيه كل ما هو جوهري في لحظة تاريخية ما بما في ذلك احتمالات التعبير الذى تطوى عليه هذه اللحظة أو ذلك الواقع . وقد استطاعت هذه الفكرة اللوكالشية أن تغلب على ما يوحى به مفهوم الانعكاس للوهلة الأولى من أن الأدب مجرد مرآة تعكس تجليات الواقع أو مظهره ابداعية فحسب . لكنه و



لصياغة المفاهيم والقيم ضمن نطاق العام للعملية الاجتماعية الشاملة للتميز ولخلق إشارات ذات دلالات ، أو بالأحرى لعملية التواصل (٩) ومن هنا تكون العلاقة بين الأدب والمجتمع كاملة داخل هذا النظام الإشاري المعقد وجزءاً ضرورياً منه ؛ وهذا ما يتطلب من التعرف على جانب آخر من جوانب التراث النظري الذي انطلقت من أوصيته مفاهيم علم اجتماع الأدب :

(٢) الخلفية التاريخية . الإسهام الشكلي والنثري

إذا كانت معظم المحاولات المبكرة لاستكشاف أبعاد العلاقة بين الأدب والمجتمع تنطلق من افتراضين أساسيين

أن هناك علاقة حقا وأن المطلوب هو تحديد طبيعتها ، وأن الأدب يرودنا بنوع معين من المعرفة أو البصيرة بالواقع الذي صدر عنه ، ويركز اهتمامه على علاقة هذه المعرفة بالصور الأخرى التي تقدمها مختلف المعارف الإنسانية من المجتمع ، فإن الشكليات في جوهرها نقض هذا المنطلق ، ورفض لأن تحكم الفرضيات المسبقة عملية الاستقراء النقدية المهمة تلك . فقد بدأت المدرسة الشكلية الروسية في أوائل هذا القرن بتركيز عيني على الجوهر الداخلي للعمل الأدبي ، ورفض صارم لأن تنشأ أية افتراضات مسبقة أو أية محاولات للتأويل أو التطوير اهتمامهم الأصلي بالحقيقة الأدبية . وهذا مدخل لا يسع أي حقبة علمية أن ترفضه أو حتى أنه تقلل من شأنه ، مهما كان منطلقها المكروي . ومهما كان حرصها على توطيد الأواصر بين الأدب والمجتمع .

وقد سبقت الشكليون ، كما فعل سوسور في دراسته للغة ، بعزل الجوهر نفسه وتخليص موضوع دراستهم الخاص من مختلف الموصفات والمناهج الأخرى ، وذلك من خلال دراسة منظمة لما يدعيه جاكوبسون بـ « الأدبية » Literariness أي العناصر المميزة للأدب نفسه . وهذه حقا عملية جدلية لأنها لا تفترض وجود نوع معين من المضمون لنملي سلفا ، بل تستهدف التعرف من خلال التجريب والبحث إلى عناصر العمل وتحديد لا تكتمل بنجاح إلا بارتباطها بغيرها من عناصر العمل وعناصر المرحلة نفسها (١٠) ولا تفترض الشكلية بهذا غياب الرابطة بين الأدب والمجتمع ، أو بيه والمرحلة التاريخية التي صدر عنها ، ولكنها ترفض أن تشوه أية افتراضات مسبقة محاولة استقصاء ملامح هذه الرابطة التي ترى أنها رابطة وظيفية علائقية أكثر من كونها رابطة مضمونية . ويعتمد تعريف هذه العلاقات الوظيفية - كما يقول جيمسون - على الوعي الواسع بما لا يدخل في نطاق هذه العلاقات ، بقدر اعتماده على ماهيتها أو ما يدخل في محالها .

ولذلك حاول الشكليون بداية تحديد ما لا يدخل في نطاق هذه العلاقات وتخليص نسق العلاقات والخصائص « الأدبية » من غيره من الأنساق الخارجية العرية عليه ، وصنعوا ذلك في ثلاثة مجالات رئيسية . أولا كل الأفكار المتعلقة بأن الأدب يحمل رسالة فلسفية أو مضمونا فلسفيا . وثانيا تلك المحاولات التي تستهدف تحليل الأدب تكويها من خلال دراسة مصادره البيوجرافية وغيرها ، وتمكيبه إلى

الحقيقة بدعوى أن ما يعكسه الأدب هو الطبيعة السطحية أو الجوهر لأصلي للواقع بأشكاله وصيغاته المكونة لهذا الجوهر . ومن هنا فإن هناك انعكاسات رافضة أو شائبة وأخرى حقيقية أو أصيلة ، أو بتعبير آخر هناك انعكاسات طبيعية وأخرى واقعية . وهذا يفتح الباب لمناقشة طبيعة الوعي بالواقع ودور العقل - كواقع مادي مشروط بوظيفته - في هذا الحال ، فهو المرآة التي تنقل الصورة قبل أن تعكسها ، والتي تتعامل بانقطع مع هذه الصورة بعاطية يترتب عليها تغير الكثير من ملامح الصورة وتعديلها في عملية أقرب إلى إعادة الصياغة منها إلى الانعكاس ؛ إذ يتم في هذه العملية التزاوج بين الكثير من العناصر المتضادة التي يصحب التأنيب بينها في الواقع الذي تتعامل معه بدات المبدعة أو المرآة الحية العاكسة

هنا يصبح مفهوم الانعكاس - حتى في صورته التراكيبية الأرقى - المكان لمفهوم آخر معدل هو « التوفيق » أو « التوفيق » Mediation ندى يدل اسمه على عملية فعالة وليس على تلك الآلية السكونية التي توصي بها كلمة انعكاس . فقد صكت كلمة التوفيق هذه وفي وعيها - كما يقول رابنولد وليامز (١٩٢١) - معنى منها من معاني الكلمة Mediate وهي اللامباشرة غير المباشرة والمتألفة للفورية المباشرة التي تبرزها كلمة Immediate وهوذان المعنيان - الفعالية واللامباشرة - أساسيان في أي محاولة لسر هذا المفهوم الجديد القائم على الوساطة والتوفيق بين العناصر المتضادة . ومن هنا قدم هذا المفهوم الجديد تصورا متميزا لموضوع العلاقة بين الأدب والمجتمع ، تجاوز مسألة انعكاس الواقع مباشرة في الأدب ، وأكد أن الواقع يمر بعملية « توفيق » تغير محتواه الأصلي ، أو على الأقل تحول صورته من خلال إسباغها لنسق خاص أو شكل خاص ، على هذا المحتوى الواقعي الخارجي .

ويمكن فهم عملية التغير هذه بعدة طرق مختلفة ؛ إذ يتطوّر « التوفيق » في بعضها على نوع من التعبير غير المباشر الذي يتحول فيه الواقع الاجتماعي من خلال أشكال متعددة من الإسقاط أو التضييق . وبذلك يمكن بعملية تحليل متأنفة استعادة صورة الواقع الاجتماعي الأصيلة بعد نزع الأقنعة أو تعرية الإسقاطات ، في حين يتطوّر في البعض الآخر - وخاصة لدى مدرسة فرانكفورت عند والتر بنياامين (١٨٩٢ - ١٩٤٠) و ت . ف . أدورنو - على شبكة من العلاقات الفعالة يتم فيها « التوفيق » أو « التوفيق » بين أنواع مختلفة من الوجود والوعي وليس بين جريئات ووقائع متباينة . و « التوفيق » في هذه الحالة ليس عملية منفصلة عن شبكة العلاقات أو عن مكونات الوجود والوعي الصناعية له ، أي ليس « وسيطا » تم عبره عملية التعبير ، ولكنه أحد المكونات الجوهرية والمعصية لهذه الأنواع المختلفة الداخلة في تلك العلاقة المعقدة . « التوفيق » كما يقول أدورنو (١٩٠٣ - ١٩٦٩) « موجود في الشيء المشترك (بفتح الراء) ذاته وليس شيئا كائنا بين المشترك والشيء الذي يجلب إليه » .

ومن هنا فهو عملية إيجابية في الواقع الاجتماعي وليست مضافة إليه من خلال الإسقاط أو التضييق أو التعبير وهو بذلك عملية ضرورية

عناصر متعارفة الخواص ، تشرع بعد ذلك في رؤيتها وتخللها من خلال منظور غير أدبي . وثالثها يمثل في المنطلقات الواحدة المهور التي تحت في العمل الأدبي عن بناء هي واحد ، أو ترجعه إلى دافع نفسي مسيطر ، أو تدرسه بالاعتقاد على مقولة واحدة مثل مقولة يليبسكي (١٨١١ - ١٨٤٨) الشهيرة التي ترى أن الشعر تمكيد بالصورة ، أو مقولة أندريه بيلي (١٨٨٠ - ١٩٣٤) بأن الشعر تعبير بالرموز ، أو غيرها من المقولات الماثلة . فكل هذه المنطلقات تنطوي على نقى واضح لجذلية البحث الأدبي ، ونحاول في سداجة أقرب إلى سداجة المرحلة السابقة على سقراط في الفلسفة ، أن نعمل لحد العناصر المطلقة أو غير المنتهية خلف تعتمد العمل الأدبي وراثته ، وتعتبره جوهر الأدب ، مثل الاستعارة أو المعركة أو التوتر أو التناقض ... الخ .

غير أن مجرد استبعاد ما لا يدخل في نطاق هذه العلاقات لا يكفي وحده ، فلا بد من التعرف بعد ذلك الإقصاء على ما يدخل في نطاقها ، أو على المدخل الفلسفية لذلك . ومن المعروف بداءة أن اهتمام الشكليات الأساسية والنسبى يتجه إلى مفهوم « الأدبية » هذا ، ومن هنا فقد تناولوا النصوص الأدبية ، ليس باعتبارها خبايا في حد ذاتها ، تفهم وفق شروطها الخاصة ومن أجل ذاتها حسب ، بل باعتبارها وسيلة لتصوير وتطوير هذا المفهوم (١١) مفهوم « الأدبية » هو موضوع الدراسة نفسها عند الشكليات لأنه يكشف لنا عن الخصائص والقيم التي تجعل أي عمل أدبي « أدبيا » ومن ثم تميزه عن غيره من الأعمال التي تستعمل مثل هذه الكتابات . ولا يتم هذا الكشف بغير وعي بأنه هذه « الأدبية » التي تميز الأدب عن غيره من أشكال التعبير الأخرى هي التي تمكن الأدب من الإيجاز على ألسنتنا بالخبرات الإنسانية من خلال تغيير الأشكال الثقافية والأيدولوجية التي ينطوي عليها الواقع ويقع تحت سيطرتها في نفس الوقت . ولا يتحقق هذا الكشف أيضا بدون المهمة المنهجية التي تحلل الأدوات والأساليب المكونة لهذه القدرة « الأدبية » الخاصة على تحقيق نوع من الغربة أو المسافة - الدهشة بيننا وبين اليومي والعادي والمبتدل .

وينطوي هذه الخاصية المميزة « الأدبية » أو بالأحرى تنهض على مفهوم نفسي يعترض خطل الفصل بين العقل واللاعقل ، بين الإدراكي والشعوري ، وهذا ما يمكن فهمه بوضوح أكثر إذا ما درسناه في إطار نظرية المعرفة ، طاهرانية وإن لم تنهل الشكليات من هذا التيار الفلسفي مباشرة . فسيما نسحر لفلسفة المعرفة القديمة إلى القول بأولية المعرفة ، وإلى الانعطاف بانماط الوعي لأخرى إلى مستوى الاتصال أو السحر أو اللاعقلانية ، نجد أن هناك اتجاهات دفيناً في الفكر المظاهراني لتوحيدها في وحدة أكبر هي وحدة الوجود في العالم عند مايلس أو وحدة الإدراك الحسي عند ميرلو بونتي (١٢) وفي هذا المناخ الفلسفي يمكن فهم فكرة لشكليات عن اللغة والأدب . ويمكن فهم الأدب ككل باعتباره إجهاراً على الألفه والمادية في العالم ، وتجديداً للإدراك الحسي . وهذا - في نظر الشكليات - هو الهدف الوظيفي الذي يتم تسويق عناصر العمل الأدبي وأدواته من أجل الوصول إليه وتحقيقه ، حتى يصبح العمل الأدبي معاصرة مستمرة تقدم لنا كشفاً مستمراً ، وتروياً دائماً إلى التنصير والطراحة والتجديد .

وينطوي هذا الهدف أو تلك الوظيفة ، أو بالأحرى هذا التعريف الشكلي للأدب ، على اعتراف صمني بأن العلاقة بين الأدب والمجتمع أكثر تعقيداً وتركيباً مما صورتها به التناولات التقليدية التي دارت في قلدت الرؤى الاجتماعية المختلفة ، لأنها ليست علاقة قائمة على أن الأدب يعكس أو يخلق على الواقع ، أو حتى بين عناصره غير المتجانسة أو المتصادمة ، ولكن على أن الأدب يستهدف خلق علاقة معاصرة كيميائية للعلاقات المألوفة بين الإنسان والعالم ، علاقة تسمح بتحديد إدراك الإنسان الحسي أو الكلي لنفسه وللعالم على السواء . وهذا لا يتأتى دون علاقة عميقة مرهقة ومعقدة مع بين الأدب والمجتمع ، علاقة من نوع خاص جداً ، يبتك ألفة الإنسان بالعالم دون أن يعمده اتساقه ويشعره بالعمرة فيه أو العجز عن فهمه والتعامل معه . وقد طغت هذه العلاقة الحديثة ، أو بالأحرى هذا الجانب الجديد من العلاقة غالباً عن مدار المهتمين بالنقد الأدبي ولم يستمد منها أو حتى يختبر بعض فرصتها إلا بعد وفود دعاة البنائية إلى ساحة النقد الأدبي

أما بالنسبة للجانب الآخر من علاقة الأدب بالمجتمع ، وهو جانب تأثير الواقع الاجتماعي بمواضعه المتشابهة واستجاباته المعقدة على الأدب ، فقد صحت الشكليات نعم أو كادوا عن الادلاء برؤى وصح في هذا المجال . صحيح أنهم ناقشوا نظرية الانعكاس التي قال بها أصحاب المدرسة الاجتماعية و« برهنوا على أن كل الأشكال الأدبية هي بالضرورة وسائط إشارية - سيميولوجية - للواقع ، أي صور رمزية إشارية للواقع وليست انعكاساً بأي حال . ومن هنا فقد شككوا كثيراً في صلاحية أو فائدة أي نقاش عن درجة التشابه أو التماثل التي يقدمها النص الأدبي عن الواقع ، كما أكدوا أن مفهوم الواقعية يمكن أن تكون له قيمة فقط إذا ما أفرغ من معناه الحرفي ، وإذا ما استعمل للدلالة على هذه الأنساق التقليدية من التعبير الأدبي » (١٣) لقد أعطت الشكليات لعلاقة التماثل بين أنساق الكتابة الأدبية في مختلف الثقافات أهمية أكبر من تلك التي أولتها لعلاقة النص الأدبي بالواقع الاجتماعي ، وانتهى رأيت أنها علاقة إشارية في المحل الأول ، كعلاقة الكلمة بدلالاتها لدى عالم اللغويات الكبير فريدريك دي سوسير (١٨٥٧ - ١٩١٣) لكنهم يضمنون معه من حيث إسم لا يقولون باعتباطية العلاقة بين الإشارة والدلالة أو بين المثير والمثار إليه ، بل يقولون بأن « الإشارة تصاغ في استعمال الفعل والمحدد صياغة اجتماعية دائماً » (١٤) وإذا ما طبقنا هذا لفهم الإشارة على الأدب باعتباره نوعاً من الإشارات المعقدة للواقع أدركنا مدى إسهام الشكليات في بلورة فهم متميز لتلك العلاقة الخاصة الثرية بين الأدب والمجتمع .

وقد واصل الشكليات العمل على اختبار بعض فروص هذا الإسهام الشكلي وتوسيع آفاقه ، إذ ركزوا ، كما فعل أسلافهم الشكليات ، على الخصائص الداخلية للأدب ، وانطلق بعضهم في هذا الموقف من إيمان غريب بأن الأدب لا يقول شيئاً عن المجتمع ، وأن هذا « رغم علينا أن نتجاوز عنه قليلاً إذا ما أردنا التعرف على الإسهام القيم الذي قدمته الثانية - وبخاصة في مجال إثارة مجموعة مهمة من الأسئلة عن الأدب والمجتمع » (١٥) لأن البنائية - كما يقول كالر - يجب أن تفهم باعتبارها مدخلا إلى ما دعاه الشكليات بـ « أدبية » النص الأدبي التي تهتلك ألفتنا

على المجتمع « (١٨) . وبالرغم من أن هناك قدراً كبيراً من الصواب في هذا المفهوم ، فإن ما به من إصراف في تأكيد علاقة النص الجدلية بغيره من النصوص على حساب علاقته بالواقع الذي صدر عنه يستهدف الاجتهاد على علاقة الأدب بالمجتمع ، ولكنه لا يفلح في ذلك . فعلاقة النص بغيره من النصوص هي علاقة اجتماعية في أحد مستوياتها ، وتاريخية في مستوى آخر ، وإلا لما كانت جدلية بالمعنى الحقيقي لهذه الكلمة .

لكننا برغم المعالجة الواضحة في هذه المكرة ، لا يمكن أن ننسى أهمية ما جاء بها من اهتمام بالسياق الأدبي ، لا باعتباره بديلاً للسياق الاجتماعي ، ولكن باعتباره مشاركاً في صياغة مفهوم أشمل وأوسع من علاقة الأدب بالواقع الاجتماعي والحضاري الذي صدر عنه : مفهوم ينطوي على أن الأدب لا يتعامل مع الواقع وتفاصيله الجزئية الملموسة ، بل مع تصورات أو مفاهيم عن هذا الواقع تبلورت من خلال تفاعل الكاتب مع الواقع - بشقيه الفعلي والخيالي - ومع إنجازات وتصورات أسلافه ومعاصريه من الكتاب والمفكرين ومع الكثير من القيم والتقاليد والمؤسسات السائدة في هذا الواقع و الفاعلة فيه . (١٩) ومن هنا لابد أن يتأثر في أي دراسة للأدب الوعي بالسياق الأدبي - بالكتابات السابقة والمعاصرة واللاحقة - الذي يجعل الأدب شيئاً معيارياً مجرد الإنتاج أو النسخ المباشر لصورة تاريخية ما للمواضعات الاجتماعية ؛ (٢٠) لأن الوعي بهذا السياق الأدبي يمكن الدراسة النقدية من رؤية واضحة للعلاقات التي تربط العمل بغيره من التعبيرات المماثلة في الشكل أو الفكر ، والمتشعبة على امتداد الزمن الواسع في طبيعة التعبير الفني . (٢١) ، كما أن الاعتراف بدور هذا السياق وأهميته ضروري جداً إذا ما اعترفنا مع لوسيان جولدسمان (١٩١٣ - ١٩٧٠) بأن حياة الإنسان الفرد شديدة الاختصار ومحدودة للغاية على نحو لا يمكنها من خلق الأبية العقلية ، أو ما يمكن نسبته بالمقولات التي تصوغ كلاً من الوعي التجريبي لمتعة اجتماعية ما وعالمها الخيالي الذي يبدهه الكاتب . (٢٢) والتي لا يمكن بدورها التعرف على العلاقة الجوهرية بين الحياة الاجتماعية والإبداع في رأي جولدسمان .

فعلاقة الأدب بالمجتمع لا تحكمها قوانين التشابه السطحي الساذجة ، ولا حتى مفاهيم الانعكاس الخفلة ، وإنما تشكل أواصرها على مستوى أعمق من هذا كثيراً ، هو مستوى هذه الأبية العقلية أو المقولات التي يقول بها جولدسمان . ومن هنا يحى دور البنية الجوهرية في اكتشاف هذه الأبية العقلية إذ « يؤمن البنيائيون إيماناً قوياً وعميقاً بأن هناك بناءاً جوهرياً خلف كل سلوك الإنسان ووظائفه العقلية ، ويعتقدون بأن من الممكن اكتشاف هذا البناء من خلال التحليل للمعنى المنظم ، وبأن هذا البناء على درجة كبيرة من الثبات ، وأن له معنى ودلالة ، وأنه أيضاً على قدر كبير من الشمول والعمومية » (٢٣) . غير أنهم كثيراً ما يفتقرون عند حدود اكتشاف هذا البناء في أي نص أدبي يتناولونه ، ولا يتملوه إلى معنى هذا البناء أو دلالاته التي قد تفتح أبواب بعض الاستقصاءات التاريخية أو الاجتماعية ، من ثم لمزيد من الحقائق حول علاقة الأدب بالمجتمع فالبنائية تعتبر أي دراسة ذات منظور تطوري أو

بالأشياء والخبرات عند الشكليات ، والتي نمت - كما يقول واحد من كبار النقاد البنيائيين وهو رولان بارت (١٩١٥ - ١٩٨٠) - متعة حسية . (١٦) وهو مدخل قائم على استخدام إشارات علم اللغة في هذا الشأن ؛ د تصي اكتشافات سوسير في هذا المجال الكثير من الموضوعات والنشاطات الإنسانية . وتقوم فكرة أن علم اللغة معبد في الظواهر الثقافية الأخرى على مفهومين جوهريين : أولهما أن الظواهر الاجتماعية وثقافة ليست مجرد مدركات وأحداث ذات معنى ودلالة ، ليست - من ثم - إشارات ، وثانيهما أنه ليس ثمة جوهر لهذه الظواهر ، لأن ما يحددها هو شبكة دقيقة من العلاقات الداخلية والخارجية . (١٧) . وهدف أي تحليل بنائي للأعمال الأدبية هو التعرف على هذه الشبكة الدقيقة من العلاقات ذات الدلالة مصورة تمكّن الناقد من البعد قدر الإمكان عن السمات الانعكاسية ، والتعرف على قوانين التعبير الأدبي وقواعده .

وبالرغم من أن أحاس عدد كبير من البنايين توحى بأن هذا التعرف مقصود لذاته ، وأن الوصول إلى قوانين أو قواعد للتعبير الأدبي هو الهدف الأسمى لأي تحليل نقدي ، فإن القراءة الثابتة لأعمال أي من نقاد البنية النكار مثل بارت أو تودوروف تكشف عن أن هذا التعرف غير مقصود لذاته ، وعن أن هناك الكثير من العناصر الاجتماعية والثقافية والنفسية قد تسربت إلى أشد تحليلاتهم أمعاً في التجريد والبنائية [ومن هنا فإن التعرف على قواعد التعبير أو الكتابة الأدبية ينطوي على محاولة لاكتشاف بعض الأبعاد الخفية لتلك العلاقة الشائقة والمعقدة بين الأدب والمجتمع . ليس فقط لأن تحليلاتهم البنائية قد أثبتت أن هناك الكثير من أوجه التشابه أو حتى التطابق بين العلاقات أو بالأحرى حزم العلاقات - إذا ما استعملنا تعبير ليبي شتراوس الأثير - الفاعلة في العمل الأدبي وفي الواقع الاجتماعي على السواء ، ولكن أيضاً لأن دراساتهم للأدب قد تبلورت مفهوماً مهمين سرعان ما استغادت منها الدراسات اللاحقة في علم اجتماع الأدب وطورتها نظوياً مفيداً . وهناك للفهمان هما : الأدب كمؤسسة مستقلة ، ومسألة السياق الأدبي وقد تطلبت البنية من الشكليات وأضافت إليها الكثير .

فقد أدى تركيز البنايين على أن الأدب مؤسسة قائمة بذاتها لها قوانينها الخاصة إلى فتح الباب أمام استقصاء ملامح وقوانين هذه المؤسسة من منظور معاصر ، وهو كونه مؤسسة اجتماعية كبقية المؤسسات الاجتماعية الأخرى الفاعلة في المجتمع . وهذا ما ستناوله بشئ من التفصيل فيما بعد . أما اهتمام البنايين بعلاقة العمل الأدبي بذاته في المجال النوعي لهذا العمل وتفاعله مع هذا التراث فقد تبلور فكرة مهمة فتحت كذلك آفاقاً ثرية من البحث والاستقصاء . فعلاقة العمل الأدبي بتراته أهم عند البنايين من علاقته بالواقع الاجتماعي الذي يصدر عنه ، بمعنى أن السياق الأدبي والتراث أهم لديهم من السياق الاجتماعي والحضاري . وعلاقة النص الأدبي بسياقه علاقة لها فعاليتها الخاصة ، وهي فعالية دينامية يتصاحبها مفهوم كرسيفال الخاص بالعلاقة الجدلية بين النصوص ، الذي تدور فيه بساطة إلى أن أفضل طريقة لقراءة العمل الأدبي هي قراءته باعتباره تعبيراً على غيره من النصوص وليس تعبيراً

الإسهام النبوى دون أن يغفل الخلفية الاجتماعية والعناصر التاريخية ، في محاولة للإضافة الخلاقة إلى ما قدمت النظريات اهتمت التي حاولت التعرف على طبيعة العلاقة بين الأدب والواقع الاجتماعى الذى يصدر عنه وتوجه إليه في نفس الوقت ، بأوسع ما تعبه كلمة الواقع تلك من معان تشمل المساحة الممتدة بين الواقع والحلم ، متصمنة في ذلك التاريخ والتراث .

وتتجاوز العلاقة بين الأدب والمجتمع عند جولدمان معظم التفسيرات الاجتماعية السابقة دون أن تسقط من اعتبارها أهمية الواقع الاجتماعى بمعناه الشامل ذلك في صياغة رؤى العمل الأدبى وفى الاهتمام إلى أبهى وأنساقه الأساسية . فدراسة هذا الواقع الاجتماعى هي التى تمكن الباحث من اكتشاف ما يسميه جولدمان «الرؤية الشاملة للعالم» . وهذه الرؤية ليست بأى حال من الأحوال «حقيقة تجريبية» ولكنها بناء من الأفكار والطموحات والمشار التى تقوم بتوحيد جماعة اجتماعية ما في مراجعة المباحث الأخرى . ومن هنا فإن هذه الرؤية الشاملة للعالم هي محور تجریدی ، ويتحقق لها وجود أو شكل محدد في نص أدبى أو فلسفى ما . فالرؤى الشاملة للعالم ليست حقائق ، وليس لها وجود موضوعى في حد ذاتها ، وإنما توجد فقط كتفسيرات نظرية عن الظروف والمصالح الحقيقية لشرائح اجتماعية محددة (٣٠) . وهذه الرؤية الشاملة للعالم ، وهي نفسها ما يدعوها جولدمان في أحيان أخرى بالوعى الجسمى لشرعية اجتماعه معينة ، هي التى تزود الباحث أو الناقد الأدبى بالمنحل الأساسى للتعامل مع النص الأدبى ، لأنها هي التى ستتمكن من «حمل الملامح العرضية من الخصائص الجوهرية في العمل ، والتذكير على النص باعتباره كلاً ذا معنى ... وأعمال الكاتب العظيم وحدها هي التى تنطوى على التماسك الداخلى الذى يجعلها كلاً ذا معنى» (٣١) . وهذا هو الميار الأساسى في التمييز بين الأعمال العظيمة وتلك التى لا قيمة كبيرة لها . وهو معيار داخلى مستق من تكامل وتماسك النص الأدبى وليس راجعاً إلى عناصر دخيلة عليه أو مأخوذة من الواقع الخارجى . ومن هنا تأخذ العلاقة بين النص الأدبى والواقع مستوى جديداً من الخصوصية والتعقيد ، تزودنا به بقم معيارية وحكيمة دون الوقوع في الإبتسار أو التبسيط .

(٣) الأدب كمؤسسة اجتماعية

رأينا كيف سار البحث في محالين متوازيين متعرضين معاً حتى التقيا في إسهامها في تمهيد الطريق لبؤرة منجم جديد لدراسة الظاهرة الأدبية ، منجم يجمع إلى جوار الدور الجوى لتسيرات الاجتماعى ، (الذى يهتم بعناصر الواقع الاجتماعى ويحاول خلق شبكة من العلاقات والعناصر الخارجية التى تتعامل مع النص الأدبى وتنعكس على مراحله) مزايا الإسهام الشكل والنبوى ، الذى يعتبر النص الأدبى هو الموضوع الجوهرى للنقد ، ويحاول من خلال التعرف على بيانه ونساقه التركيبية والتكوينية أن يؤسس علاقة من نوع آخر بينه وبين تراثه الأدبى من جهة ، والمجتمع الذى ظهر فيه من جهة أخرى . وهذا المنهج الجديد في تناول الظاهرة الأدبية هو ما يعرف الآن بعلم اجتماع الأدب ، أو سوسيولوجيا الأدب كما يحلو للبعض أن يسموه . وكما يوحى اسم ذلك المنهج الجديد ، فإنه يدين لعلم الاجتماع قدر ديه لتقيد الأدب ، لا لى

تعاين معولة لجهود الناقد الرابع في اكتشاف الأبنية أو الأساق الأساسية التى ينطوى عليها العمل ، والتى تتطلب دراسة من منظور تزامنى أو توافقى . (٢٤) ومن هنا عملت البنائية في كثير من الأحيان إلى الزعم بأنه من الممكن التغاضي عن دراسة الجانب الدلالى - المتعلق بالمعنى - في الأدب . ونجاهل هذا الجانب بقدر الامكان ، حتى يمكن عزل بعض الملامح الأخرى ولورتها ... وبأنه من الممكن تجاهل معنى الأدب إلى حد كبير - وهذا شئ غير ممكن التحقيق ، لأن نتيجة هذا التجاهل أن الدلالات المعنوية والقيم ما تلبث أن تسلسل إلى المتحولات دون ملاحظتها أو الإصباح عنها (٢٥)

وتسلسل الدلالات المتعلقة بالمعنى إلى تحليلات البائيس نتيجة لاعتماد انبائية - كمسبح للبحث - على اكتشافات دى سوسير اللغوية والإشارية (السيميولوجية) بصفة خاصة ، حيث تنطلق البنائية كمنهج في الاستقصاء المعنى ، من نظرية مرتبة في معنى الإشارات وفى الاتصال يمكن غيرها تحليل قدر هائل من الأنماط المختلفة من المادة للقارنة ، وذلك بسبب العلاقة غير العرضية بين الشئ والمشار إليه (٢٦) . ومع أن هذه الفكرة السوسيرية قد لاقت الكثير من النقد والتشكيك حتى في حياة سوسير نفسه ومن معاصريه من الشكليات ، لكنها أصبحت فيما بعد واحدة من القواعد الأساسية للمنهج البنائى ، وأسهمت لدى بعض أشيع هذا المنهج في عقد بعض المقاربات بين أوجه الشبه في علاقة الإشارة بالمفهوم أو الدلالة ، وعلاقة الأدب بالمجتمع من ناحية ، وفى تناول الأدب ضمن نطاق نظام الإشارات الأساسية الأوسع كمنهجية أخرى وقد مهد هذا الطريق إلى تطوير مفهوم الناظر بين العالمين الأدبى والاجتماعى ، وهو مفهوم من المفاهيم الأساسية التى يعتمد عليها علم اجتماع الأدب بشكل عام ، وعلم اجتماع الرواية بشكل خاص ، ولاسيما لدى لوسيان جولدمان وألان سوينجورد من بعده (٢٧)

ويتضح في أعمال جولدمان أثر الإسهام النبوى الواضح في تطوير علم اجتماع الأدب ، ولكن جولدمان يعرف في هذا المجال تحريفاً جاسماً بين البنائية الشكلية والبنائية التكوينية . فالأولى تركز على الأساق البنائية بصورة تزدى إلى الفصل بين شكل الأساق ومحتوى السلوك الانسانى . وتعصم بين النسق البنائى والواقع التاريخى والاجتماعى الذى يرتبط به ، في حين لا تعمل البنائية التكوينية ذلك ، فصلاً هي وعيها المصيق بالحنس التاريخى وبأن العناصر التاريخية والخصائص الفردية تشكل في تعاملها وجددها معاً جوهر المنهج الانبائى لدراسة الأدب والتاريخ (٢٨) كي أن البنائية التكوينية تختلف عن البنائية الشكلية في أنها لا ترى أن النسق البنائى بشكل الجزء الجوهرى أو القطاع الأهم الذى يحكم السلوك الانسانى العام ، وإنما تدعو إلى ضرورة أن يكون هذا النسق كلياً وشاملاً وليس قطاعياً أو جزئياً. هذا بالإضافة إلى طموحها لأن تصبح المنهج لأصيل القادر على استيعاب العلاقة الجدلية للمفردة بين الانسان والواقع والتاريخ إذا ما قدر لها أن تنمو وتتطور من خلال العمل الدائب على نبوة ملاحظتها وتمحيص فروضها في التطبيق والممارسة النقدية . ويمزج جولدمان ، في هذه البنائية التكوينية ، التحليل النبوى بالقدية التاريخية والجدلية (٢٩) في محاولة لتأسيس علم اجتماع للأدب ، يستعيد من

عليها ، وبأنواع معينة من النشاطات والأدوار والمكانات الاجتماعية التي تتطلب بدورها أشكالاً من التجمعات والمظنات أو الروابط التي تنظمها أنماط سلوكية متميزة ، وهم وصفائد تنعكس في مجموعة من الرموز والطقوس ، التي تعبر عن نفسها بوسائل وأدوات وصيغيات معينة

فالمؤسسة الاجتماعية إذن بناء شديد التراكب والتعقيد ، يلي الكثير من الحاجات الأساسية اللازمة لحياة المجتمع واستمراره ، ويتطور من حيث التركيب والتعقيد بتطور هذه الحاجات ، ويقوم في الوقت نفسه بنقل القيم الاجتماعية التي تلي هي الأخرى وطبيعة حيوية في الحفاظ على تماسك المجتمع وسلامته . والأدب والفن كمؤسسة اجتماعية يصنف بين المؤسسات الثانوية إذا ما أخذنا مسألة الحفاظ على حياة المجتمع وتلبية مطالبه الأساسية كمعيار ، فهو من هذه الناحية أقل أهمية من مؤسسة الأسرة مثلاً أو غيرها من المؤسسات الاقتصادية أو السياسية ، إلا أنه ما يلبث أن يصنف بين المؤسسات الاجتماعية الرئيسية إذا ما أخذنا مسألة نقل القيم وحياتها كمعيار . لكن هناك لمجاهاً في جميع الحالات بين علماء الاجتماع على أن الأدب مؤسسة اجتماعية كغيره من المؤسسات الأخرى ، حيث يتطوى على نظام من التفاعل الاجتماعي ، يرود فيه الكتاب الجمهور بما يشبع حاجة إنسانية لديهم ، ويتلق منهم في مقابل ذلك التقدير أو الاحترام . أو - بمصطلح علماء الاجتماع - مكانة اجتماعية متميزة . أما العمل الإبداعي نفسه فإنه ما يلبث أن يتحول إلى وسيلة من وسائل الاتصال بين أفراد المجتمع كما لو كان لغة يتخاطبون بها ويمارسون خلالها نوعاً أرقى من التفاعل الاجتماعي الذي يساهم بلا شك في تعزيز تماسك الاجتماعي .

ويدعو عدد من علماء الاجتماع إلى أن الأدب كمؤسسة اجتماعية يتطوى على نوع من العمل الجمعي الذي يشارك فيه عدد كبير من الأفراد وفق مجموعة متعارف عليها من التقاليد ، بصورة تؤكد طبيعته الاجتماعية وتتجاوز الحاجة إلى البرهنة على أن هناك نوعاً من «التطابق» بين أشكال المؤسسة الاجتماعية والأساليب والموضوعات الأدبية ، وتثبت أن الأدب اجتماعي ، بمعنى أنه يخلق عبر جهود شبكة من البشر بمجهود سماً ويقترحون إطاراً يستوعب الأنماط المتباينة من الفعل الجمعي (٣٦) فالتمائل بين أشكال العلاقات السائدة في مجتمع ما وأساليب وموضوعات التعبير الأدبي فيه راجع - في نظر علماء الاجتماع - إلى هذا البعد الجمعي في الأدب والفن . وإلى اعتماد اللبدع على مجموعة من الأفراد الذين يمارسون تلك الأنشطة المساعدة والصورية لاكتمال إبداعه ، ليس فقط هؤلاء الذين يشاركون مباشرة في إنتاج واستهلاك العمل الإبداعي من ناشرين وقراء ونقاد ومورعين ورقباء ... الخ . ولكن أيضاً مختلف الأفراد والمؤسسات المساندة للمعنى والقيم في المجتمع الذي يعيش فيه ، والمحافظة على التقاليد والأعراف وغيرها من مواضع الاستمرار الاجتماعي ، والتي لا تلت بدورها أن تشكل عفة في وجه أي محاولة من جانب الأدب للتجديد ، أو بمعنى آخر . لتعبير أو تخوير هذه التقاليد والأعراف ، سواء في داخل الدائرة الأولى المتصلة بإنتاج العمل الأدبي واستهلاكه ، أو على نطاق الدائرة الثانية الأوسع وربما الأكثر أهمية

نطاق الكشف والفصايا والأسس المنهجية التي حددت ملامحه (فقد كان ذلك همّ الدين استقصوا تفاصيل العلاقة بين الأدب والمجتمع من نقد الأدب ودارسه ، ومن الدين حاولوا البرهنة على استقلالية الأدب والتعامل مع بياناته وأساقفه المكتوبة) بل في مجال التحديد العلمي والاهتمام بالحاسب للمبارى والتجريب في رسم أسس هذا المنهج وقواعده . فقد أتى علم الاجتماع إلى هذا الجانب من البحث المنهجي بالشئ الكثير ، وخاصة فيما يتعلق بدراسة طبيعة العلاقة بين النص الأدبي والجمهور من ناحية ، وبينه وبين بقية العناصر المكونة للمؤسسة الأدبية بواسطة من ناحية أخرى .

فقد أدت دراسات علماء الاجتماع للأدب والفن باعتبارهما من المؤسسات الاجتماعية الفاعلة في أي مجتمع إنساني إلى إضاعة الكثير من الجوانب المهمة في العمليتين الإبداعية والتقليدية على السواء . فالأدب بالنسبة لعلماء الاجتماع جزء مهم من المؤسسة الاجتماعية ، وهو مؤسسة كأي مؤسسة اجتماعية أخرى . وقد ظل كذلك منذ فجر التاريخ عندما اكتشف الإنسان نفسه وأصبح له لغة (٣٧) والكتابة بالنسبة لهم هي إحدى وسائل البحث عن المكانة الاجتماعية أو اختيارها ، فإن نكتب يعني أن نعلن حقك في اهتمام القراء ، فهذا حره من أي أسلوب . وأن نكتب يعني أيضاً أن نرغم نفسك على الأقل للمكانة التي تجعلك جديراً بأن تقرأ (٣٨) ومن هنا كان من الطبيعي أن يتناول علماء الاجتماع هذه المؤسسة الاجتماعية التي تهب أفرادها مكانة اجتماعية متميزة ، تجمعهم قادريين على التأثير في كثير من المؤسسات الاجتماعية الأخرى التي لا تقل أهمية عن مؤسساتهم تلك إن لم نغفلها في الأهمية كثيراً . ويعتبر علماء الاجتماع «أن هناك صراخاً - مناقشات ومعادلات وخلافات - حول الأدب كتعبير متفرد عن الفعل الإنساني ، والأدب كمؤسسة اجتماعية (٣٩) ولكنهم يوجهون جل اهتمامهم إلى الجانب الثاني في هذا الصراع ، دون التعاضد كلية عن دور الجانب الأول فيه .

غير أن مشاكل عالم الاجتماع لا تنتهي بمجرد إيجازه إلى جانب الرؤية التي تعتبر الأدب مؤسسة اجتماعية ، إنها بالأحرى تبدأ . «لأن من يركزون من علماء الاجتماع على النشاطات الضرورية لاستمرار المجتمع والمحافظة عليه يهتدون الأدب نشاطاً ثانوياً ، أما الذين يمتطون لأولوية للقيم الثقافية - بالمعنى الاجتماعي الواسع لمفهوم الثقافة - يضحون الفس والدين في أهل المكانات (٤٠) كما أن تعريف المؤسسة الاجتماعية ذاته باعتباره أحد المجالات المهمة للدراسة الاجتماعية ، أو بالأحرى بؤرة هذه الدراسة ، يختلف باختلاف وجهة النظر تلك . لكن هناك شبه اتفاق بين معظم علماء الاجتماع - مثل كوكل وماكيغر ومالوفسكي وهيرتزر وميري - على أن المؤسسة الاجتماعية هي الهيكل الأساسي الذي يصمم خلاله الإنسان نشاطاته ويدهمها لكي تلي حاجاته الأساسية وهي عادة ما تتميز عن الروابط أو التجمعات بصغمتها وتعقدها ، وبأن وجودها في المجتمع لا يتوقف فحسب على اندراج عدد من الأفراد في عضويتها ، وعلى توفر مكان محدد لها ، وإنما على بعض الأنماط والقواعد - غير المكتوبة عاباً - والمميزة للسلوك في المجتمع . وتتسم هذه الأنماط والقواعد السلوكية بطبيعتها المتخصصة ، وأعرافها المتواضع

ومن البداية نجد أن وظيفة الأدب كمؤسسة اجتماعية لا تقل تشابكاً وتعقيداً عن طبيعة هذه المؤسسة والعلاقات المصاحبة لديناميتها فالأدب كمؤسسة اجتماعية لا يلبى حاجة اجتماعية حياتية مباشرة ، كالخروج (المؤسسة الاقتصادية) والجنس (مؤسسة الأسرة) ويبدو شبح حاجات أخرى ليس لأغلبها وجود مادي محسوس . فبرى فيلمان أنه يشع الحاجة الاجتماعية للاستطلاع والتساؤل والاكتشاف (٣٩) ، في حين يعتقد ستيفن بير أنه يشع حاجة أعلى إلى المتعة الجاهلية . وهي تحسب عن الحاجات الأخرى المباشرة في أنها لا تهتم على نمط استهلاكى أو عن فعل إجرائى (٤٠) . أما هيرتزول فإيه يطور آراء عدد كبير من من أسلافه من علماء الاجتماع الذين رأوا أن المؤسسة الأدبية تدخل ضمن المؤسسات الاجتماعية التي تقوم بالترفيه عن الإنسان وتجديد نشاطه وطاقته الذهنية والجسمية والانعطالية ، بصورة تحقق نوعاً من التوازن مع تأثير العمل المرهق عليه . (٤١) ويقدم بارسون تويب آخر من هذه الرؤية لوظيفة الأدب والفن كمؤسسة اجتماعية يستعمل فيه الكثير من مصطلحات علم النفس ويقول فيه إن الأدب يقوم بدور تعويصى عن الانفعالات العنيفة ، ويحقق نوعاً من التنفيس الذى يثا حدة التوتر الناجمة عن ممارسة الأدوار الأدائية في المجتمع . (٤٢) ويمد كورر فكرة بارسون تلك على استقامتها عندما يؤكد أن الأدب هو وسيلة لتبريق الشحنات العنوية ، إذ يزود المجتمع بصمام أمان يطلق الدوافع العدائية التي تعتبر مصدراً للصراعات الاجتماعية ذات الطابع المؤسسى (٤٣) هذا ولم تخت علماء الاجتماع مسألة تربية الذريعة الأخلاقية للأدب والفن ، التي يعرفها نقاد الأدب ودارسوه . تمام المعرفة بمد محاورات أفلاطون حتى العصر الحديث . غير أن ما كس فيجربا بيت أن يطور هذه الرؤية التقليدية لوظيفة الأدب كمؤسسة حيما يربط العام بجوهر التجربة الأدبية ، ويرر العناصر السحرية في الأدب والفن ودورها الاجتماعى كما يلاحظ أن تطور الحياة العقلية والثقافة في المجتمع الحديث جعل الأدب كمؤسسة يصطلح بدور الخلاص لاجتماعى بصورة يتأخر فيها الدين ، ويحول القيمة الأخلاقية إلى قيمة جارية وثقافية ، مقدما - كما قدم الدين - مجموعة من القيم المطلقة أو السبب التي تنصارع عادة مع القيم السائدة في المجتمع ، بغية تحرير الإنسان من رقابة ومظاهرة الروتين اليومي ، ومن ضغوط الواقع الطرى والعمل على السواء (٤٤)

وعموماً ، وبعد كل هذه الآراء المتباينة في وظيفة الأدب والفن كمؤسسة اجتماعية ، يمكن القول بأن الأدب كمؤسسة اجتماعية يحشد

غير أن «لأدب كبناء مؤسسى يجب أن يأخذ في اعتباره المنتج الفنى كوجود مستقل مسموس أو كتحركة جمالية ، وكذلك كحلقة جوهرية في شبكة العلاقات الاجتماعية والثقافية» (٣٧) ، وذلك حتى يكون لهذا البناء قيمة أو فائدة بالنسبة لدارسى الأدب وقرائه . ويرى ميلتون وبريست أن هناك ندسة عناصر لا نستطيع بدونها الزعم بأن الأدب أو الفن يعتبر مؤسسة اجتماعية بتمتع منتجها - العمل الأدبى أو الفنى بوجود مستقل كتحركة جمالية ، في الوقت الذى يعتبر فيه محور الذى تدور حوله هذه المؤسسة وظيفياً وتكوئياً . وهذه العناصر الثلاثة هي :

(أ) نظام تقى بما في ذلك للواد الختام من كلمات وألوان .. الخ والأدوات المتخصصة والأساليب والمهارات للوروة أو المخرعة .

(ب) الصور التقليدية للفن ، مثل السويت والرواية في الأدب أو الأغنية والسمفونية في الموسيقى . إنخ لهذه الأشكال تفرص وجود معنى ومضمون معين يتغير مع الزمن

(ج) لندعون بحياتهم الاجتماعية وتدريبهم وأدوارهم ومهمهم وروابطهم وأماط ابداعهم

(د) نظام للتبادل والمكافآت ، بما في ذلك للتدوين الأدبيون ورحاة الفنون والمناحف والموزعون والناشرون والتجار ومؤسساتهم وموظفهم .

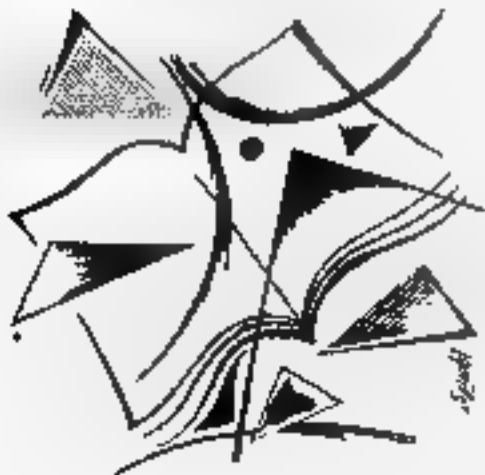
(هـ) النقاد ومرجعوا الكتب والعروض والوسائل التي يعبرون من خلالها عن آرائهم وأساليب تعبيرهم وجمعياتهم وروابطهم

(و) القراء والجمهور من الجمهور الخفى في المسرح وحملات الموسيقى والمتاحف إلى الملايين المهتمة خلف شاشات التليفزيون أن وراء صفحات كتاب أو بيجوار الراديو .

(ز) مبادئ محددة للحكمم والتقييم الجمالى وغير الجمالى وما وراء الجمالى تشكل قاعدة للحكمم القيسى بالنسبة للمبدعين والنقاد والمتلقين

(ح) قاعدة عريضة من القيم الثقافية العامة التي تحد الفن بأسباب وجوده في المجتمع ، مثل الافتراض بأن الفن له دور حصارى وله القدرة على ارحاف النفس أو الانفعال والتغلب على التعصب وتقصيد الفلاسك الاجتماعى . (٣٨)

ومن الواضح من هذا العرض للوجز تلك العناصر أن بعضها اجتماعى بالدرجة الأولى وبعضها الآخر ثقافى أو أدبى في الجمل الأول ، وأن الخواص الموضوعية والذاتية تشابك في صياغة هذه العناصر بصورة يصعب معها الفصل بين الفردى والاجتماعى ، ويستحيل معها أى تبسط بالنسبة للعلاقات التي تتعامل عبرها هذه العناصر لتشكل للمؤسسة الاجتماعية المعاملة للأدب أو الفن . فليست هناك بين هذه العناصر علاقات بسيطة بل شبكة معقدة من العلاقات التي تتراوح بين التكامل والتناقص من جهة ، والتعارض والصراع من جهة أخرى ، نحتاج درستها إلى التعرف بداعة على وظيفة هذه المؤسسة الاجتماعية الحاوية ، لها وعن درجة تفاعلها مع بغية المؤسسات الاجتماعية الفاعلة في هذا المجتمع .



كأدب . . والأدب الذي آخيه هنا هو الذي تطل في أي محاولة لتبريره عناصر التقييم الحكيم بشكل أساسي ، وهو الذي يمنح نفسه فقط للقارئ الذكي القادر على النقد ، للتبصر بالحساس ... وعلى الاستجابة للملائمة والمتنوعة لاستعمالات الفنان الحاذقة والمراوغة للغة ولتجديدات البناء الفني وأما (٤٨) . وحتى يتخلص عالم أجناع الأدب من هذا الحرج فقد لجأ إلى حيلة تعويضية ما لبثت أن قبحت أمامه الباب للعوص في مرآة جديدة وهي حيلة الإيمان في التجربة العلمية . ومن هنا كان من الضروري حتى يمكن لدارس هذا المنهج الجديد الإسهام في إثراء معرفتنا بالأدب والمجتمع على السواء ، أن يتسلح بموهبة الناقد الأدبي وبصيرته ومعرفته ، وبأدوات عالم الاجتماع واستقرائاته ومقاييرته

فالجميع بين أدوات الناقد وعالم الاجتماع ضروري في هذا الميدان . لأن علم اجتماع الأدب هو محاولة استقصاء مجموعة كبيرة من التساؤلات المفتوحة عن الأدب والمجتمع ، على أمل إضاءة الأدب في علاقته بالبيئة الاجتماعية من ناحية ، وتحقيق بعض من المفهم للمجتمع والتاريخ من ناحية أخرى ، أو على أقل تقدير سيهتم بالتساؤل عن طبيعة وقبلة وحدود هذا المفهم (٤٩) ومن الواضح أن تغيير علم اجتماع الأدب يوحى للوهلة الأولى بأنه يعطي نوعين مختلفين من مجالات البحث ، حيث يتناول المثال الأدب كمستج استهلاكي والأدب كجزء جوهري مكون للواقع الاجتماعي . أو بمعنى آخر يتناول المجتمع باعتباره مكان استهلاك الأدب مرة ، واعتباره موضوع الإبداع الأدبي مرة أخرى (٥٠) لكن أي رغبة حقيقية في الاضطلاع بأي دراسة منهجية اجتماعية للأدب لابد أن تأخذ في اعتبارها الطبيعة النوعية لهذا الأدب وقوانينه الخاصة ، في نفس الوقت الذي تستعمل فيه وعيها بالواقع الاجتماعي لإضاءة كل من المعامل الأدبي والاجتماعي على السواء . المفهم اجتماعي للأدب يستهدف فهم معنى العمل الأدبي وهذا يعني أصبح كل شبكة لمعاني التي يفصح عنها التحليل الداخلي للعمل (٥١) وعقد العلاقات بين هذه الشبكة وبين نظيرتها المستقاة من دراسة واقع الشريحة الاجتماعية التي صدر عنها العمل

لكن نرى ، ما الذي يمكن أن يستفيد به عالم الاجتماع من دراسته للأدب كمؤسسة اجتماعية نوعية ؟ خاصة وأن هناك من علماء الاجتماع من يزعم بأن دراسة علم اجتماع الأدب لا تقدم شيئاً ذا بال لتطوير النظرية الاجتماعية . (٥٢) ومحاوّل جون هول أن يجيب عن هذا السؤال بإجابة مغايرة لتلك التي طرحها فروستر وكيجورد في مقابله هذا ، إذ يرى أن هناك مجموعة من الأسباب تدفع عالم الاجتماع إلى الاهتمام بالأدب . فقد ساعد هذا العلم على فهم النصوص الأدبية نفسها وقد يستفيد هو نفسه من دراسة هذه النصوص ، لأن علم الاجتماع لا يرغم نفسه احتكار الأساليب أو المناهج التي تكفل الكشف عن حقيقة الواقع الاجتماعي فضلاً عن أن الأدب له دور فعال في جعل علم الاجتماع أكثر حساسية للمجتمع بشكل عام ، ولردود أفعال الأفراد ضمنهم بشكل خاص . كما أنه من المفردات النصح بأن الخيال الأدبي يستحق عناية خاصة . لأنه قادر على البحث في طبيعة المشاعر الموصوغة .. ولأنه يرودنا - أحياناً - بمعلومات عن بعض الموصوعات المعية .. وأحياناً لأن

مجموعة من القيم المحددة تتلوى على درجة من الفلسك ونيقي الكيفي الذي يتوارى مع هذا الحس المطلق بالإيمان الدقيق . وتتضمن هذه قيم ، التي يتم تأكيدها عادة في أشكال وصياغات متعددة ، على أهمية الطبيعة الكيفية للتجربة في مواجهة الخصائص الكمية والليكايبكية للعلم والتكنولوجيا ، الاحساس بكلية الوجود إزاء الإيمان في التخصص ونجربية الأدور ، إحساس اجتماعي بالمجتمع في مواجهة العلاقات التعاقدية للشخصية بمعيمات البيروقراطية ، تعجيد القيم الداخلية للفرد إزاء قيم النزاه والسجاح المادي - وكل القيم السائدة في مجتمع الطبقة الوسطى البرجوازي (٥٣) ومن خلال هذه القيم المتميزة التي يؤكدونها نحن نحقق المجتمع نوعاً من التوازن الذي يكفل له قدرأ كبيراً من الفلسك والسلامة . فالأدب كمؤسسة اجتماعية لا يقوم بوظيفة واحدة وإنما مجموعة متعددة من الوظائف التي يشبع خلالها كثيراً من حاجات لإنسان الأساسية والثانوية ، ويخلق عبرها مجموعة من القيم القادرة على الإسهام في أحداث التغيير الاجتماعي .

(٤) علم اجتماع الأدب

إذا كان للأدب كمؤسسة اجتماعية كل هذه الوظائف الحيوية في حياة المجتمع فقد كان من الطبيعي أن يؤسس علم الاجتماع فرعاً خاصاً من فروع بحثه لدراسة هذه المؤسسة المهمة . لكن دراسة هذه المؤسسة الاجتماعية الوعوية تتطلب نوعاً خاصاً من المهارات والمهارات المعرفية التي لا تتوفر لعالم الاجتماع العادي ... لأنها المعرفة بالسباق الأدبي التي تبت من خلال حرصنا السابق أنها لا تقل أهمية في هذا المجال من المعرفة بالسباق الاجتماعي الذي ظهر فيه العمل الأدبي ومارس دوره في نطاقه . ناهيك عن التبصر بأدق أمور الحسبة الأدبية ، وبما أنجزته مختلف المناهج النقدية في تناووها للأدب وتحليلها له . وقد حاول بعض دارسي علم اجتماع الأدب لتفاسي من هذه المعرفة أو الاستعفاف بها ، إذ يعتقدون أن « لدى عالم اجتماع الأدب الميل إلى إعطاء ثقل اجتماعي لا مبرر له لكل من وجهة النظر الحياتية كما بصورها الفس ووجهة نظر نقاد الأدب . وهو ميل نقتح تسميته بالأغلوطة التقييمية » (٤٦) ويعني بها عالم الاجتماع تلك الأغلوطة التي نجعل أي دارس اجتماعي يعتمد في تقييمه للأعمال الأدبية على وجهة نظر الناقد فيها حتى تسوغ له شهادته النقدية حتى استخدام هذه الأعمال الأدبية في دراسته الاجتماعية . لأن عالم الاجتماع ليس مؤهلاً في الغالب الأعم للمحكم على قيمة العمل الأدبي الأدبية ، ومن هنا فإنه قد يعتمد في استنتاج بعض نتائج المهمة على أعمال ذات قيمة أدبية مشبته ، وربما معلومة ، وإن كانت قيمتها الاجتماعية في نظره عالية سيبا

ومن المعروف به بين كثير من دارسي علم اجتماع الأدب وأن عالم الاجتماع حينما يوجه اهتمامه إلى الأدب يحس أصلاً دائماً بأن الناقد الأدبي يمنح حقوق عطفه . وبما يزيد الأمر تعقيداً أنه يشعر ، بالإضافة إلى هذا الاحساس بالخرج ، بأن الناقد الأدبي قد يكون على صواب (٤٧) وقد ساهم عدد من نقاد الأدب في مضاعفة حرج علماء الاجتماع في هذا المجال عندما أكد بعضهم " أن الأدب موجود على عالم الاجتماع ، أو على أي شخص آخر ، بما يمكن أن يقدمه إذا ما تناول

الدليل المستق من الأدب يمكن أن يتميز بالعمق والاستيعاب في تناول. ولذلك فإن استقصاء كوراد لمشاكل الأفراد المعزولين أو استوحاشين تقدم لنا فيها أشمل للمشاعر المتعلقة بذلك من الذى يقدمه لنا تناول دور كاييم لنفس الموضوع (٥٣)

غير أنه من الأجدر بنا في هذا المجال ، وقد اعترف لنا أحد علماء الاجتماع أنفسهم بأن الأدب قد يقدم استقصاء أعمق لمشكلة إنسانية واجتماعية ما من ذلك الذى يطرحه عالم الاجتماع ، أن تعكس السؤال نفسه ليصبح : ما الذى يمكن أن يستفيد الأدب خصوصاً والتقد الأدبي بصورة خاصة ، من تناول الذى يتعرض فيه عالم الاجتماع لختلف جرب الظاهرة الأدبية باعتبارها مؤسسة اجتماعية ؟ وهذا هو السؤال لأكثر أهمية بالنسبة للدراسة النقدية ، الذى تتطلب الإجابة عنه التعرف على مجموعة من التخصصات الفرعية التى تتخرج تحت الإطار المنهجي «عريض لعلم اجتماع الأدب مثل «علم اجتماع القراء وجمهور الملقين ، وعلم اجتماع المورعين ، وعلم اجتماع المؤسسات الثقافية ، وعلم اجتماع المضمون .. وعلم اجتماع الأساقى الإشارية» (٥٤) ناهيك عن علم اجتماع المؤلف ، وعلم اجتماع الأجناس الأدبية المختلفة ، التى حظيت من الرواية بالنصيب الأكبر من الاهتمام . ولما كان من الصعب تناول كل هذه المروخ والمجالات التى تهتم بها الدراسة الاجتماعية للأدب فى نهاية هذا المقال بصورة متمثلة دون إسجاف أو تصف ، فإنى سأكتفى بإحالة القارئ الذى يرغب فى التوسع فى هذا المنهج الجديد الى مجموعة من الدراسات بلهمة فى هذا المجال حتى يأود الله أمره إلى هذا الموضوع مرة أخرى ، أو يعود اليه غيىر إن المستويته بعض أبعاد أو قصايه . (٥٥)



● هامش البحث

١- لمزيد من التفاصيل عن هذه النظريات راجع:

Alan Swagewood and D. Laurence, *The Sociology of Literature*, pp. 23-5

Joan Rockwell, *A Theory of Literature and Society in The Sociology of Literature: Theoretical Approaches* ed. Jane Routh and Janet Wolff, (1977) p.

٢- انى مبدون ، المقامة ، طبعه كتاب التعم (١٩٧٠) ص ٢٢٨ -

٣- لمزيد من التفاصيل راجع

Walter H. Bruford, «Literary Criticism and Sociology in Literature Criticism and Sociology», (1973), ed. J. Stedman, p. 3-4.

وانظر ايضا

Alan Swagewood, op. cit., pp. 26-7

Alan Swagewood, op. cit., p. 26

Ibid, p. 31.

Ibid, pp. 31-40 and Herry Levin «Literature as an Institution, in Sociology of Literature and Drama (1973), pp. 56-70.

٧- لمزيد من التفاصيل راجع

Alan Swagewood, op. cit., p. 32.

٨- لمزيد من التفاصيل عن هذا الموضوع راجع .

Raymond Williams, *Marxism and Literature*, (1977) pp. 75-100.

Fredric Jameson, *The prison House of Language*, (1972) p. 43.

Tony Bennett, *Formalism and Marxism*, (1979), p. 46.

F. Jameson, op. cit., p. 50.

Tony Bennett, op. cit., p. 66.

Ibid, p. 79.

John Hall, *The Sociology of Literature*, (1979) p. 13-14.

١٦- راجع ملحة

Roland Barthes, *The Pleasure of the Text*, trans. Richard Miller, (1976).

Jonathan Culler *Structuralist Poetics*, (1975) p. 4.

J. Hall, op. cit., p. 16.

١٩- لمزيد من التفاصيل عن هذه الفكرة راجع

Pierre Macherey *A Theory of Literary Production* (1972) and Terry Eagleton, *Criticism and Ideology* (1976).

Elizabeth and Tom Burno, *Sociology of Literature and Drama*, (1973) p. 20.

Herbert Block, «Towards a Development of the Sociology of Literature and Art Forman, in *American Sociological Review*, Vol. 8 N° 3 June 1943, p. 314.

Lucien Goldmann, «The Sociology of Literature: Status and Problems of Method, in *The Sociology of Art and Literature* ed. M. Auerbach and James Barnett (1970), p. 584

Howard Gardner *The Quest for Mind*, (1976), p. 10.

٢١- لمزيد من التفاصيل عن فكرة الثنائية الخاصة بالتمارض بين التايخ Diachronic وثنائى Synchronic راجع د. ذكريا ابراهيم ، مشكلة البنية (١٩٧٠) ص ٥٢ - ٥٥

كذلك

Robert Scholes, *Structuralism in Literature*, (1974) pp. 13-22.

Robert Scholes, *Structuralism in Literature*, (1974) p. 12.

Roger Pincott, «The Sociology of Literature» in *Archives Européennes De Sociologie*, Vol. 9 No. 1. (1970), p. 190.

The Hidden God (1958) راجع فى هذا الصدد كتاب جولمان وكتابات كتاب موسجود (1975)

The Sociology of Literature (1972) and Novel and Revolution (1976).

٢٨- لمزيد من التفاصيل راجع مقال جولمان المذكور فى هامش رقم (٢٢)

Alan Swagewood, op. cit., p. 63.

Ibid, p. 66.

Ibid, p. 67.

- F.R. Leavis, *The Common Pursuit*, (1952), p. 193. - ٢٩
- J.L. Sammons, *Literary Sociology and Practical Criticism*, (1977) p. 7. - ٣٠
- Jaques Leenhardt, «The Sociology of Literature: Some Stages in its History in *Interuniversity Social Science Journal*, Vol. 19 No. 4, (1967), p. 517. - ٣١
- Ibid.*, p. 535. (المذكور في جانيش رقم ١٦٦) - ٣٢
- Peter Forster & Celia Kanneford (مجمع مقال) - ٣٣
- John Hall *op. cit.*, p. 38. - ٣٤
- Raymond Williams, «Developments in the Sociology of Culture» in *Sociology* Vol. 10, No. 3 (1976), p. 505. - ٣٥
- James Feibleman, *The Institutions of Society*, (1956), pp. 26-7. - ٣٦
- Stephen Pepper, *The Sources of Value*, (1958), pp. 53 and 153-4. - ٣٧
- J.O. Hertzler, *American Social Institutions*, (1961) pp. 32-4. - ٣٨
- Talcott Parsons & Edward Shils, *Towards a General Theory of Action*, (1951), pp. 217-8. - ٣٩
- Lewis Coser, *The Functions of Social Conflict* (1964) pp. 40-57. - ٤٠
- H. Gerth & C.W. Mills, *From Max Weber*, (1964) pp. 341-3. - ٤١
- Milton Albrecht, *op. cit.*, 390. - ٤٢
- Peter Forster and Celia Kanneford, «Sociological Theory and the Sociology of Literature» in *The British Journal of Sociology*, Vol. 24, No. 3 (1973) p. 35. - ٤٣
- Ibid.* 359. - ٤٤
- بالإضافة إلى معظم المراجع الواردة في هذه الدراسة راجع بشكل خاص: أسيد بنس، التحليل الاجتماعي للأدب، القاهرة، ١٩٧٠، ونجوى أبو العيى، الأدب والقيم الاجتماعية القروية، رسالة ماجستير مقدمة إلى أدب من تونس، (١٩٧٦).
- Janet Wolf, *Hermeneutic Philosophy and the Sociology of Art*, (1975)
- Dinne Spornman, *The Novel and Society*, (1966) Levin Schucking, *The Sociology of Literary Taste*, (1944), Robert Escarpin, *Sociology of Literature*, (1958) and *Le Littéraire et la Social: Éléments Pour une Sociologie du la littérature* (1970).



فصول

نعترم ائمة في أعدادها القادمة يادن الله فتح نافذة على الشرف
الأممية . حيث تصيف إلى باب الدوريـب الأحبية عرضا للدوريات
الأممية . إلى جانب الدوريات الاحمرية والخرسية
(التحرير)

«عبرت الرومانسية طبيعة الأسئلة التي تعود القيد الأدبي بها على الأعمال الأدبية»
 بالتساؤل التقليدي : كيف تم هذا العمل ؟ تسأولا يخرجون عن بيتكلم : «وما بين البحث عن أصل الباقي أهم من تحديد معايير الصنعة وتقويتها ، أو لنقل إن تلك المعايير لم تعد تفضل عن هذا التساؤل الجوهرى : ومن ثم هل أصبح الكتاب مسؤولا عن الانتاج الذى يضمن أن نفس الوقت مقصود العمل الأدبى وشكله ؟» وهم : القيد بالسيرة أكثر من اهتمامه بالمعنى .
 ومنذ بداية القرن التاسع عشر ظهر تطلان عكسها : إن لم يكن اهتماما بالأسئلة عن هذا التساؤل الجوى : «فما العمل الأدبى فى شكله ومقصوده هو تعبير عن الذات لدى الفنان : وهو فى نفس الوقت تعبير عن المجتمع»

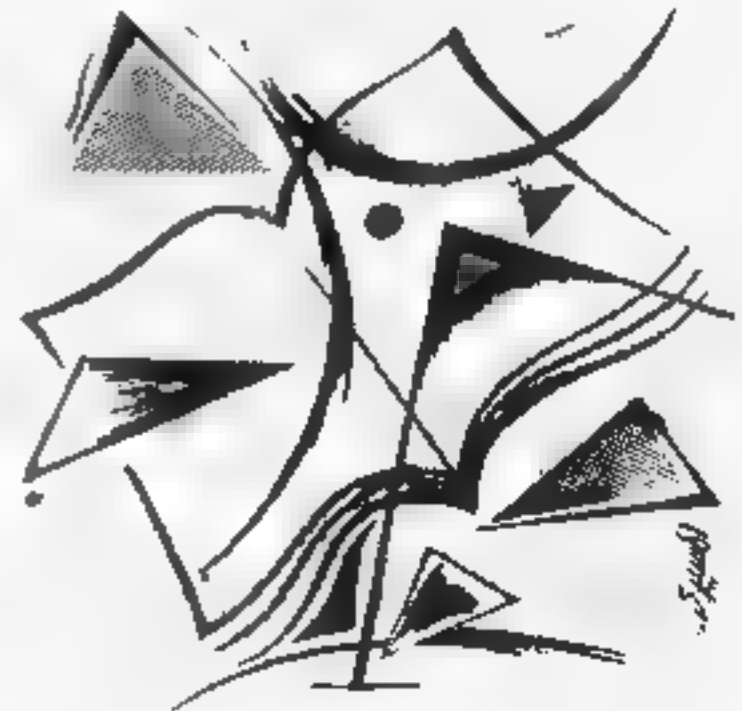
اجتماعية الأدب

حول إشكالية الإنعكاس

جمال بوريسلى

ولازال الوضع ، بعد أكثر من قرنين من الزمان ، يعكس هذا الأزدواج فى التصير أكثر مما يقدم من إجابات متكاملة تربط بين المعلنين ، فالتأخر الذى تبحث فى جليلة هذه الافتراضات تتنازع مما ييسر أكثر من محاولتها الاندماج فى نسق متلاحم .

أما أن يكون الأدب تعبير عن المجتمع منذو اليوم فولا من توصيح بحث لا يحتاج إلى إثبات . وهناك عدة أمثلة تؤكد هذا ، فاديسه هومبروس تعبر دون شك عن اليونان العدمية ، وموسيق بولى تعبر عن قرن نوس الرابع عشر . وتصوير ديلاكروا عن حرب سنة ١٨٣٠ . ولكن محاولته تجاوز ذلك الوضع الساذج لتحديد طبيعة هذا التعبير وتكوينه . بجز مشاكل هذه متشاككة وشاككة . لم نجد بعد معولا مرضه لها



جى بوريسلى أستاذ الأدب بجامعة بانسي بفرنسا

وقد عرفنا مفهوم «الانعكاس» حتى الآن بطريقة سلبية، أي بطريقة التي (عدم ملائمتها كصورة) أكثر مما عرفناه بطريقة إيجابية (في صلب العلاقة التي يؤسسها)، ولكن ربما كنا قد أوضحنا بعض الشيء العناصر التي يقوم مفهوم الانعكاس برابطها بعضها ببعض، أي بعض عناصر العمل الأدبي في علاقاته بالواقع التاريخي. وقد أدخل ليسر بين هذين القطبين مفهومًا وسطًا، من شأنه أن يحدد الخير الذي تتردد فيه هذه العلاقة، والذي نسميه اليوم «بالإيديولوجيا»^(١٦).

والواقع أن العلاقة بين الواقع المادي للموسم للميكانيك الاقتصادي الذي لا يشعر به جيداً أفراد المجتمع الواحد، وبين الصور والأفكار التي يحتوي عليها العمل الأدبي، لا يمكن أن تتمثل إلا في وعي بعض الأفراد، الذين يكونون لأنفسهم، من خلال الإحساس المتحول والقاصر بالظواهر الاقتصادية والاجتماعية، تصورات وأنظمة معيارية لكي يهربوا عن وضعهم الخاص. وتستعمل هذه التصورات والأنظمة لفظ «إيديولوجيا». وهو مفهوم أصبح منذ بداية هذا القرن موضع تحليل وتعريف.

وبادئ ذي بدء علينا أن نغير بين الثقافة والإيديولوجيا التي هي جانب حاصر منها. إن وسائل الصدق في المجتمعات البدائية، أو وسائل تجسيم المعلومات في المجتمعات الحديثة وإرسائها، أو القوانين التي تضم عملية تبادل النساء في المجتمعات الآمازونية، أو الزواج في فرنسا وفي إنجلترا... كل ذلك ينظم في الإطار الثقافي لا الإيديولوجي، لأنه يمثل مجموعة من الوسائل غابتها الحماض على المجموعة، وذلك بتأمين ما كلفه أو توازنها الاجتماعي. وعلى العكس من ذلك الأساطير التي تفسر بدايات وسائل الصيد وبعض أنواعها العنصرية، أو الأفكار التي تبرر بوجاهة من التنظيم القانوني (إذا كان الزوج رأس الأسرة، حسب القانون النابليوني، فذلك لأن المرأة بطبيعتها أضعف من الرجل، أو لأن على المرأة أن تطيع الرجل كما يطيع الرجل الله) - فهذه تدخل في إطار الإيديولوجيا. إن هدف الإيديولوجية هو تقديم تأويل للواقع الطبيعي والاجتماعي، وتقديم تفسير لكل الظواهر التي تثير تساؤلات ومن شأن هذا التفسير أن يعتمد على الفكرة، التي تشد بدورها إلى جوهرها أو إلى السمة الأساسية لكونها الشيء.

وقد تبدو الإيديولوجيا غير مثيرة من العلم، مادامت تنبع من نفس الرغبة في المعرفة. والواقع أننا نعرف، منذ النتائج التي توصل إليها بشلار، والتي استخدمها التوماس، أن العلم قد يبدأ من الإيديولوجيات ولكنه يتكون على نحو مصادفاً، ذلك أن الانفصال الإدراكي يحدد الوقت الذي يبدأ فيه الانفصال النهائي بين العلم والإيديولوجيا^(١٧) وهي لا شك هي أن المعرفة تتمثل في الإيديولوجيا. ولكن بصور عديدة على غرض. ومن أجل ذلك فإنها تقتدر إلى المصباح الدقيق، وإلى وسائل التحقق التي يلتزم بها العلم ومن ناحيته أخرى - «إيديولوجيا سمي إلى التفسير الكلي، إلى التصنيف إلى الجسم، في حين يكون لتأويل معنى مرحلياً، يتحرك في نطاق ضيق، ويسعى دائماً إلى توسيع نطاق البحث. وهو عندما يتوصل إلى كشف ما، يراجع بما دمج عنه في صورة النتائج الجديدة.

وكما كان من السهل أن نجد في روايات بلزاك أو ستانندال تماثلاً مع المجتمع المعاصر، فضلاً عن إصباح الكتاب أنفسهم عن رغبتهم في تصوير المجتمع، فقد ظهرت في لغة النقد الأدبي مجموعة من الاستعارات التي تؤكد هذه العلاقة التماثلية، مثل «تخيل»، «صورة»، «انعكاس»، «مرآة»، الخ... وإذا كان من المعروف أن هناك نوعاً من الأدب يقوم - وله الحق في ذلك - بتصوير المجتمع، فإن هذا الحق لم يكن موحداً إلا لبعض الأنواع الأدبية المحددة، وبخاصة الأنواع المتداولة التي كانت تحاكي الواقع اليومي أو العفوي أو الاجتماعي، وبما الساتيرة والكوميديا. وإذا كان الوقت لم يحن بعد لنقول بأن مناساة راسم إنما تقدم صورة ما للمجتمع الفرنسي في عهد لويس الرابع عشر، فإنه كان من المؤلف وقتئذ القول بأن هولبير يصور «عادات عصره»، وبأنه يقدم للطبقة البورجوازية ولرؤاد الصالونات الأدبية مرآة كان من السهل عليهم التعرف فيها على سماتهم المشتركة. إن صورة المرأة^(١٨) - وقد اتسع مجال استخدامها - قد طبقت منذ القرن الثامن عشر على الرواية. ويحصرنا هنا قول سان ريال، الذي استخدمه ستانندال في مقدمة الفصل الثالث عشر من الجزء الأول من رواية «الأحمر والأسود»، حيث يقول إن الرواية «مرآة يوسعها أن تكون نزيهة على طول الطريق».

وفي القرن التاسع عشر، أصبحت صورة المرأة ومرآة للبيان الخاص بالروية الواقعية. من بلزاك حتى زولا وكذلك تنظم أعمال تولستوي في الاتجاه نفسه. وهي الأعمال التي حاول لينين أن يخلصها في مجموعة من مقالاته المشهورة بعنوان «ليو تولستوي، مرآة الثورة الروسية»^(١٩) وهذا نص تأسيسي؛ ذلك لأنه يستخدم، للمرة الأولى، كلمة «انعكاس»، لا بمعنى محاري، بل في إطار محاولة لتحديد هذا المفهوم. وقد استشف ليسر عدم الملائمة بين الصورة والمحاولة النظرية، وأحس بالفخ الذي قد يقع فيه الناقد بسبب عدم الملائمة هذا، فقال: «لا نستطيع أن نطلق كلمة مرآة على الظاهرة التي ليس بوسعها (تولستوي) أن يعكسها بطريقة صحيحة»^(٢٠). إن هذه المرأة التي نحن مدعوون للتعرف عليها في أعمال تولستوي لا تعكس سوى جوانب جزئية لواقع اجتماعي لا يستطيع الكاتب، مهما بلغ من حقيرة، وبحكم الروية التي يعالجها موضوعه، أن يستوعبه كاملاً. وإن عكس بعض جوانب الأساسية، للثورة، والمهم في هذه المرأة التي يقدمها ليسر بصور بسيطة لظواهر الأفراد أو الأشياء، بل للعلاقات التي تعبر عن تفاهت أو صعود أو آمال أو صراعات، وبمعنى آخر تعبر عن صدمات القوة التي تتحكم في مجتمع الروسي وآثارها، التي تؤدي إلى الثورة وهو لا يمثل هذه القوة المتصارعة بصفة مباشرة، بل من خلال إيديولوجيا طبقية لا ينتمي إليها في الأصل ولكنه ارتبط بها وهي طبقة الفلاحين. إن ما تعكسه روايات تولستوي ليس العلاقات الحقيقية ولكن صورة هذه العلاقات على السطح الذي تمثلته تلك الطبقة، مع كل المتناقضات التي تقوم عليها، وبعبارة أخرى فإنها تعكس التناقضات التي كانت تتمثل في فكر تولستوي وتظهر في أعماله أو على الأقل تتلامح مع الظروف المتناقضة للنشاط التاريخي لطبقة الفلاحين خلال ثورتها^(٢١).

من المصنوع الكلى ، ومن ثم فهو يعبر عن رؤية متميزة ، مرهان ما يحولها الإيديولوجيا ، بسبب اتجاهها إلى الشمول ، إلى رؤية كلية ، لا تترجم في لغة الفكر سوى جانب «المؤقت» لموقف ملموس فتلا من خلال الإحساس بالتموق الاجتماعي لدى الطبقة الأرستقراطية في النظام الإقطاعي ، فإن الإيديولوجية الأرستقراطية تعم نوعاً من التموق الأبدي الذي يأتي عن طريق الانتماء إلى حرس مختار . وهي بذلك تحول «تفوق وصح» إلى «حتمية حق» ، أي تحول الحادثة العابرة إلى جوهر أزل

وعندما تتصلل البورجوازية من أجل القضاء على الامتيازات ، فإنها تفعل ذلك من خلال المبدأ الشمول الذي ستعوم به دراجه في إعلان حقوق الإنسان والمواطن : «جميع الناس أحرار ومتساوون في الحقوق» . ولا خيار - مظهرياً - على هذا التأكيد ، إذا لم يكن يحول الحرية إلى صفة دائمة للجوهر الإنساني . وفي الواقع يتوقف الأمر على تفسيرنا لفعل «الكيونة» لتأكيد كهذا . وسيفضل التأكيد خاطئاً لو أنه كان من باب تحصيل الحاصل ، فيمكن أن نعتبره في ضوء الواقع ، ولكنه تأكيد أيديولوجي ، لأنه يقدم الحرية من حيث هي صفة - لا يمكن التحلي بها دون إثم - للجوهر الطبيعي للإنسان . ويأتي هذا التأكيد مطابقاً لفكرة معينة عن العدل ، إذ أنه جعل الحرية هدفاً اجتماعياً لاحقاً بصورة طبيعية لقاعدة تقوم على أساسها الأوضاع المادية للحرية الشخصية والاقتصادية والسياسية

ويجب أن يكون جميع الناس أحراراً

وتظهر الطبيعة الإيديولوجية لتلك العبارة الشهيرة الخاصة بحقوق الإنسان عندما تنبئ وطبقها للزوجة : على المستوى النظري (تعريف الحرية والمساواة كحقوق طبيعية) ، وعلى المستوى العملي (المصادقة ، باسم هذه الحقوق ، بالقضاء على الامتيازات ، وإقامة ديمقراطية ، ومن ثم تثبيت سلطة البورجوازية وتبريرها) . ولكن سرعان ما كان العمال والمليونون أول النصحاء ، فقد انتزع من انفضة الأولى حقها في الحركة ، ومن الفئة الثانية حقها في الحرية (استمرار الرق) (١٢)

وهناك ارتباط وثيق بين من يروج لوعي مغلوط ومن يعتنقه ، فالأرستقراطية التي تعتقد أن التعالي والاضحار من السمات المصاحبة للجدور العريقة ليست أكثر استارة من طبقة الملاحين التي تنظر إليها بوصفها نموذجاً إنسانياً مغلوطاً . ومن هنا كان يوسع أن يقرر أن عنصر «الاعتزاز» يمثل سمّة مشتركة بين لسبل والعلاج ، ذلك لأن سلوكها لا يرتبط بالواقع بل بصورة مثالية (هي في اعتقادهم حقيقة) ، يحدد كل منها من خلالها علاقته بالآخر (١٣) إن الإيديولوجيا ، من حيث هي محار للتجريد ، تساعد على شأه جميع أنواع الاعتزاز . ومن ثم فإن إشكالية الانعكاس في اجتماعية الأدب لا تنحل عن نظرية الاعتزاز

وضيق هذا مثالا يوضح الظروف التي تنشأ فيها الإيديولوجيا وكيف تتحول إلى هذه التسمية . فالكتاب الفرنسي «جان جيون» الذي عاش في النصف الأول من القرن العشرين ، قد جعل من نفسه - في جزء كبير من أعماله - للناصح عن الحصار الرينة التي كانت متدهورة في ذلك الوقت وإن ظلت تعتمد على جماعات الملاحين التي تعم باكتفاء ذاتي في

وإذا كان كل ما في الإيديولوجيا يدعو إلى تثبيت المعرفة ، فربما كان مرجع ذلك إلى أن الإيديولوجيا تحاول الاستجابة للالتزام هو أهم بالنسبة لوسيلة عملها من رعتها في المعرفة ، فهي تسمح للفرد بصنعة عضواً في الجماعة ، بل بصنعة الفردية ، أن يتلمس موقعه بالنسبة للعالم وللجميع وأن يؤول العلاقة التي تربط الوصح الخاص للمجموعة أو للفرد بالبنية التي تحتويه ، فهي إذن تتبع له أن «يتعمق» ، وذلك بإصغاء معنى وقبة على طريقة إيسماح عنصر حرى في البنية الكلية التي يتسنى إليها أو تكامله معها . ويبدو هذا الدور غاية في الأهمية بالنسبة لأكتوسير الذي يقول مؤكداً : «تتميز الإيديولوجيا بوصفها سقفا للتصور عن العلم من حيث إن الوظيفة العملية - الاجتماعية تتطلب فيها على الوظيفة النظرية (أو وظيفة المعرفة)» (١٤) ومن خلال هذا المعنى يبدو مفهوم «الإيديولوجيا» قريب المشبه بمفهوم «رؤية العالم» Weltanschauung الذي كثيراً ما يعبر عن صورة الإنسان في علاقته بالطبيعة أو بالمجتمع كما يراها الكاتب . ولكن لوسيان جولدمان يميز بين هذين المفهومين : «الإيديولوجيا» و«رؤية العالم» (١٥) فالأولى تبدو دائماً - في نطاق الحدود التي يفرضها الموقف التاريخي - رؤية كلية ، في حين تتميز الثانية عن رؤية جزئية .

وبالرغم من مظهر الإيديولوجيا الذي يحاول أن يربط بين موقف خاص ومصنوع كل ، فإنها في الواقع تفرغ هذا المصنوع الكلى ، لأنها ليست جدلية ، ذلك لأنها لا تميز بين البنية ومصنوعها ، أو بين القانون وجدلته الحركية . إنها تتمركز حول ذاتها ، ولا تتردد عن كونها وهماً مركبة أشمل .

لا يعنى هذا أن الإيديولوجيا وهم مطلق ، وإلا انهارت كلية . فهي تبدو «حقيقة» لمن يعتنقها ، إذ أنها تسمح بتفسير ممكن لمواقف مادية محسوسة حقا . ويعرف كارل ماركس في كتابه «تشخيص من أجل الزمان الحاضر» أو «تشخيص عصرنا» - يعرف الإيديولوجيات بأنها «تفسيرات أو تأويلات للموقف ليست من نتائج تجارب فعلية ، ولكنها نوع من المعرفة المشوهة الناتجة عن هذه التجارب» ، من شأنه أن «يحيى الموقف العملي» ، ويمكن من فرض الضغوط على الفرد . وقد يقترب هذا المفهوم مما يسمى بـ «الوعي المغلوط» ، ولكنه لا يتدمج فيه (١٦) .

وقد تكون الإيديولوجيا نتاجاً للوعي المغلوط أو تعبيراً عنه . وهي أيضا بلورة لمفهوم محدد ونظري لمصنوع داخلي لأزال معيناً ، تلك البلورة التي لا تتم إلا وفقاً لشروط معينة . وهنا يظهر الدور الأساسي لما يسمى «بالمستوى الفكري» (١٧) ، أي دور الكاتب على الأخص ، الذي يستطيع من خلال الثقافة والمعرفة ، اللذين يتمتع بهما ، أن يصوغ ذلك المفهوم ، ولكنه في نفس الوقت ، وبحكم وظيفته بوصفه منتجاً لبرسائل ذات الاستخدام الجماهيري لا الخاص (أي الأعمال الفكرية) بظن الوحيد القادر على شرح هذه التركيبات الإيديولوجية على مستوى جماعة . ذلك هو الموقف المزدوج والمتناقض الخاص بالكاتب ، وبصفة أعظم بالفكر (١٨) ، الذي قدر له أن يكون الممثل الأعظم لوعي مغلوط .

ولكن هل كل وعي يحمل إيديولوجيا ، لا بد أن يكون وعياً مغلوطاً ؟ ربما . قد يرجع ذلك إلى أن الصمير لا يعنى سوى جانب جزئي

إلى إحصاء قرى بأكملها . وقد كانت هذه الهجرة تتم دون موصوء . ذلك لأن فلاحي تلك المنطقة لم يشعروا بالندم بتكهنهم بها . نتيجة صنة الموارد ، ولعدمهم عن وسائل المواصلات والاتصال بالعالم الخارجي وإذن فهي «جيوتو» بالحصارة الريمية لم يكن شغلهم الشاغل ، وب كان هو نفسه قد ارتبط بهذه المنطقة التي ولد فيها من أب إسكافي وم تمتلك حاورنا في أحد شوارع مانوسك ؛ فقد شعر أيضا بتأثير هذه الهجرة على الحرفيين أمثال والديه . والواقع أن «جيوتو» لم يكن يعبر عن مطالب فلاحين لا موارد لهم . بقدر ما يعبر عن خوف تلك طبقة البورجوازية الصغيرة ، التي كانت ضحية أزمة ، أو التي كانت تخشى أن تكون كذلك ؛ تلك الطبقة التي لا تسهم بطريق مباشر في النمو الاقتصادي الناشئ عن الرأسمالية ، بل تشعر بأنه يهدد وجودها في نهاية الأمر .

و «فاعلة الإيديولوجيا» في أعمال «جيوتو» لا تمثل في حصوية فكرة «مشروع المجتمع» الذي تقدم اليه بقدر ما تمثل في انقذ الذي توجهه إلى نظام الرأسمالية الصناعية . ومن خلال هذه الأهم رواية ينصح نوع من التنافس ؛ فهي أعمال لا تقدم حلاً إيجابية بقدر ما هي شديدة الاستنكار لوضع قائم هو . وإن بدت تقدمية في طرحها لنقضايا المرتبطة بالحصارة المادية والمجتمع الاستهلاكي ، فهي في الواقع رجعية في استجدامها لنموذج مثالي يود لو أنه تحقق من خلال إعادة بناء المجتمع الرقبي التقليدي . وقد ظهر ذلك جليا في العقد الرابع من هذا القرن ؛ حتى ذلك التاريخ كان البار يحس في «جيوتو» ميله للفوضوية والرفض . ثم كانت محاولة احتوائه من جانب حكومة فيشي - على الرغم من - عندما توجهه بطل «التغنى بالعودة إلى الأرض» . والارتباط بالقيم الريمية . ونحن إنما نسوق هذا المثال ليس كيف أن بعض المفاهيم قد يعترس ما يسمى بالاستخدام المزدوج Ambivalence من خلال تغيير في المعنى أو في الوظيفة المرتبطة بالنظام الذي يحتويه .

وفي القرن الثامن عشر ، هيمنت فكرة الطبيعة على فكر «روسو» و«فولتير» و«ديدرو» ، ولكنها أثرت بآثار عظيمة في تأملاتهم الفلسفية ؛ مجلدا عند روسو تتخذ شكل سلاح لرفض جذري لأسس مجتمع قائم . فإذا كان الاعتقاد الفلسفي يرى أنه من الممكن إعادة بناء مجتمع جديد على أسس أكثر تلاؤما مع «القوانين الطبيعية» ، فإن «روسو» يحاول أن يثبت عكس ذلك بقوله إن المجتمع المدني طاسد في جوهره ، وأن تقدم العلوم والفنون يساعده على الظلم ويغسل الاحتماء . وأنه لا حاجة إلا إلى حياة قريبة من الحياة الطبيعية . فهي وحدها التي تستطيع أن تمنح الإنسان السعادة والاستقرار . وقد نرى «فولتير» و«ديدرو» فكراً مغايراً هو أكثر ارتباطاً بالطبقة البورجوازية المتصاعدة ، التي كانت تصارع من أجل الوصول إلى السلطة . أما «روسو» الذي عاش على هامش المجتمع ، فتاج وسط حرف ، سويسري في فرنسا ، وفرنسي في سويسرا . فإنه يعبر بطريقة مختلفة عن مخاوف هؤلاء الذين يعيشون من التعبير الاجتماعي الذي سيفضي عنهم . وهم لأستغرافية^(١٧) . والبورجوازية الزراعية^(١٨) . والحرفيون النح وركا استطاع «روسو» - لأول مرة - أن يحدد القلق الذي بدأ - منذ القرن الثامن عشر - يتوغل الأسئلة الخاصة بغائية الحصارة الريمية وقيمها ومن ثم يرى أن التمكيد نفسها : ذات القدرة العائبة على الاستغصان في بحر إيديولوجي

البناء يفسر للرأعي وتعدد الزراعات والأعمال الحرفية^(١٩) . وقد صور هذا الكاتب التقدم الصناعي الذي كان يهدد هذه الحصارة الريمية . والذي أدى إلى هجرة هذه الجماعات من القرية (انتشار الآلة التي تقتل الحرفي الصغير ، وظهور قيم اجتماعية جديدة قضت على القيم التقليدية للحصارة القديمة) . وقد واكب هذا الوصف قصبة واقعية ، فالمدينة مكان صناع . حيث يفقد الإنسان نفسه وحرته . وحيث تحول الآلة إلى عبد . وتفتت الحصارة الصناعية من جذورها ، وتبعده عن الطبيعة المرتبطة ارتباطاً وثيقاً بنموذج الإنسان . ومن السهل التعرف هنا على تروية أخرى لهذه الإيديولوجيا صدرت في القرن الثامن عشر وأعطاه «روسو» وب شكل مصد

إن هذه الإيديولوجيا التي تستمر طوال القرن التاسع عشر ، وتعود إلى ظهور اليوم وراء بعض التيارات التي تنادي بالعودة إلى الطبيعة ، تصبغ الصرخ بين الطبيعة والثقافة مصبغة للعاصرة ، وذلك تحت الضغط المستمر في أوروبا منذ سنة ١٧٥٠ للرأسمالية الصناعية التي تعي بالندن على حساب القرى ، وتحول مركز ثقل المجتمعات الحديثة نحو المدن^(٢٠)

إن هذه الإيديولوجيا «الريمية» (بالمعنى الحرفي للكلمة) التي تدعوا إلى مقاومة تطور المجتمع الحديث ، والرجوع إلى الوراء ، ليست جديدة كل الجدة ، بالرغم من أنها كانت محورا أساسيا في فكر القرن الثامن عشر ؛ فقد طمنا تعني شعراء اللاتينية ، وعلى رأسهم فرجيل وهوراس ، «باعتصار ردهي» للإنسان ، وبراءة الأزمة الأولى . حيث كان الإنسان يعيش من عمل يديه ، و نجس تام مع الطبيعة أما في العصور الوسطى ، فقد تخلفها تيار ذو صبغة دينية ، يركز على فساد المدينة ، مثل روما أو باريس ، ويرى أنها «الجسم على الأرض» ، أو «ماوى إبليس» ، وأنها أصل جميع الشرور والكبائر . وقد كرنا هذه التهمة بتيمة بابل القديمة ، التي ظهرت مع بدوع العواصم الكبرى ، حيث تتركز السلطات . وهنا لك أيضا في الأدب القديم والحديث أمثلة أخرى لتكوينات أيديولوجية مماثلة ، كالشعر الرعوي لشعراء الإغريق واللاتين ، والكوميديا والرواية في القرنين السادس عشر والسابع عشر .

وكل هذا يؤكد أن المجال الإيديولوجي مكثظ بالصور والخيالات والأساطير ، خصوصا في ثقافة تمتد عبر ثلاثة آلاف سنة ؛ فهناك أشكال إيديولوجية قديمة تظهر على السطح من جديد ، وتعاد صياغتها لكي تؤدي وظائف أخرى . وعلى سبيل المثال قدم الأدب الرعوي إلى الأرستقراطية (في شكل كوميدي راق) للمعبرات المثالية للعودة إلى الطبيعة ، مع طمس معالم تلك طبقة التي لا تقوم بأي نوع من أنواع النشاط الاجتماعي ، وإخفااته للظروف الحقيقية لحياة الريف . ومع أن الهدف واحد ، فإن الرواية - عند «جيوتو» - تأخذ شكلا مغايراً ، وتنمو في إطار ليس هو بالإطار الرعوي ، وتؤدي أغراضا مختلفة . وقد ولد «جيوتو» في مانوسك بمقاطعة البروفانس العليا في الجنوب ، وهي منطقة رعي ، وسكانها من صغار الملاك الزراعيين ، ومواردها ضئيلة نتيجة لخصائص الأرض وطبيعتها الخلبة . وفي أواخر القرن التاسع عشر ، عرفت تلك المنطقة نوعاً من الهجرة الجماعية المكثمة إلى البلدان المجاورة ، أدى

معى ، يمكن أن تستخدم في أعراض مضادة ، إذا هي دخلت في بيوت إيدولوجية مختلفة الاتجاه .

ولنعد إلى إشكالية الانعكاس التي ترتبط بالمستوى الإيدولوجي ، أعلى ذلك المجال الوسيط ، حيث تتم عمليات استثمار للعاني والقيمة . فقد شعر «جيونو» - بحكم شأنه وظروفه الاجتماعية - بمحاول تلك الطبقة البورجوازية الصغيرة من إبحارات الرأسمالية الحديثة . وقد ظهرت هذه المحاول على شكل شجب لكل ما هو مرتبط يدنيا للمال والأعمال وكل من يحصل على سلطة ما عن طريق المال . ومن صفات «جيونو» أنه ، عندما اعترض على أساليب ذلك العصر ، لم يعترض على أفراد بهيمهم أو مجموعات معينة ، ولكن على زمن أصبحت المادة فيه هي كل شيء ، وأصبحت المصلحة هي معبوده الأول . والغريب أن ذلك لم يقده إلى النتيجة المنطقية التي كانت ماثلة في ذلك الوقت ، وهي خطية بالملكية الاجتماعية لوسائل الإنتاج ، فهو يكتفي بأن يشير إلى حدود تأمله لدى لا يستطيع تحاوره . ويود لو استطاع أحد أن يشير فكره تلك . وثمة ملاحظة أخرى ، فإن هذه البورجوازية الراضة لمستقبل تحدده لرأسمالية أو الاشتراكية ، لا تجد لها ملوى سوى في الرجوع (المغال) إلى الماضي . ولكن هذه الصورة أو تلك المرأة لا تعكس البورجوازية من حيث هي طبقة (كما كانت الحال بالنسبة للطبقة الأرستقراطية في القرن السابع عشر ، التي كانت ترى نفسها مثل خلال المرأة المكبرة للأمراء والأميرات في أساطير الإغريق والرومان وتراجيدياتهم) ، بل تقدم صورة من حياة بسطاء الفلاحين المقيمين في جبال البروفانس العليا ، يصوغها «جيونو» بطريقة تكاد تكون أقرب إلى الملحمة منها إلى الواقع . وهذا يؤدي إلى ثلاثة اتجاهات متنازع بؤرة الاهتمام وتصميم الوعي للخطوط

١ - الحالة الاجتماعية الكلية للمجتمع الفرنسي في سنة ١٩٢٠ .

٢ - الحالة الاجتماعية الخاصة بشريحة هامشية من البورجوازية .

٣ - الحالة الخاصة بشريحة أخرى من المجتمع : طبقة الحرفيين الريعيين .

٤ - وأخيرا الانتقال من الواقعية إلى عالم للملحمة

إن «الحكايات» التي نقتصها علينا روايات «جيونو» تبدو كما لو أنها استعارات شاعرية ، نمر عن رغبة سياسية ، وانعكاس هذه الرغبة إنما يصل إلى المتن من خلال الأسطورة التي قامت الرؤية للملحمة بدلا منها ، (على نحو يجعله يتوحد بالرغم من هذانه مركزية) في نسق سماته الثلاثي والحال ، وقد يتطلب العمل الفني ذلك قبل كل شيء^(١٩)

ورعنا مثلت الإيدولوجيا ذات النبرة القديمة مرحلة من مراحل تطور صميم طبقة البورجوازية الصغيرة ، ولكنها لم تكن لتجعل روايات «جيونو» ذات إشعاع خاص إلا لأنها افترشت الأرضية الإيدولوجية الموعلة في القدم ، والمهتظة بممار نصيبية ما تلت أن تشط من جديد ، كالتفتي مجال الحياة في أحضان الطبيعة ، في مقابل الفساد الحسدى والأخلاق في حياة الحصر . ونعوق الأحاسيس على القدرات الفكرية (اتجاه الرومانسيين) ، الخ . ولذلك فر شأن الهجات المختلفة نقي يروح ضحيها الإنسان في التجمعات الكبرى ، والتي يسها النمو

الانتقال للحضارة الصناعية ، أن تزيد من الالتئان بايدولوجيات التي تردد في أعمال «جيونو»

وخاتما فإنه بوسعنا أن نلاحظ أن التحليل الموسيويولوجي أو الاجتماعي للأعمال الأدبية كما يتدى من خلال مفهوم الانعكاس وبطرية الإيدولوجيا ، لم يقدم بعد الجواب للشاق عن عدد من الأسئلة المهمة ومن ذلك :

١ - ما موقفه من أعمال أدبية ذات مضمون إيدولوجي دارج (مثلا قصيدة لامارتين «البحيرة») ، أو كثير من النصوص التي تنعق بالعودة الرائلة أو الزمن الذي يمضى ولا يعود ؟

٢ - ما موقفه أيضا من أعمال ذات مضمون إيدولوجي ضعيف (عنا للناسبات ، الشعر الوصفي ، قصائد الحب ، الخ ...) أو حال من المعنى (العب بالآلفاظ في أعمال بعض البلاغيين) ؟

ومارال التحليل الاجتماعي حتى الآن أكثر اهتماما بالرواية ومسرح منه بالقصيدة . وحتى بالنسبة للنوعين الأوبين ، فإن الاهتمام يمحصر في الرواية الواقعية ، والتراجيديا الكلاسية ، والدراما الرومانسية ، لأنها ذات مضامين إيدولوجية ثرية وواضحة . ويبدو أن «بطرية الانعكاس» تلائم الأعمال التي تصور المجتمع ، فهي تخلص إلى الاعتراف بأن ذلك حد من حدودها ؟

٣ - وما قولنا في أوجه النشاط الفنية التي لا تعنى بتصوير واقع ما في مجالات الموسيقى والتصوير والنحت ، وفي الكثير من إنتاج الفن المعاصر الذي يلجأ إلى وسائل إنتاج جديدة ؟ هل يقتضينا الأمر أن نركب بطريقة غريبة - وأحيانا اعتباطية - المعنى الإيدولوجي لسيمفونية ما من أعمال موزار أو بتهوفن ؟ وهل يلزمنا أن نتعالى على تلك الأعمال التي لا تعكس بطريقة واضحة محتوى اجتماعيا ، أي تلك التي تعرض تقديم رؤية ، ما للواقع ؟

٤ - ومن جهة أخرى ، كيف لنا أن نحدد الإطار الاجتماعي للأشكال الجمالية ، التي نعرف أنها تتمتع بحرية نسبية منذ زمن بعيد ؟ وإذا كان قد توصلنا اليوم إلى معرفة الصلة التي ربطت بين ازدهار من الباروك والحركة الدينية المصادرة للإصلاح (فقد لحأت الكنيسة ، لكي تقوم التيار العقلاني لحركة الإصلاح ، إلى تشجيع هذا الفن الذي يحاسب الأحاسيس والخيال ، وبشر الحواس أكثر مما يثير الفكر ، ويحصل تصوير الحركة على البناء المنظم)^(٢٠) ، فإننا نعلم أن الكنيسة قد ساعدت على شر هذا الفن ولكنها لم تكن سببا في مولده . هل هناك صلة - من نوع ما - بين الأشكال الجمالية في «جوهرها» وفي تطورها ، ولعروف الاجتماعية ، والاقتصادية لظهور تلك الأشكال أو لانتشارها ، كما تنعكس في الإيدولوجيا ؟

٥ - وأخيرا ، ما مصير ما سميته بنشاط «النعت» لدى رعا كان في بداية الأمر لبدا الحرك لكل النشاط الفني ؟ إلى أي مدى يرتكز هذا النشاط المعنى على الممارسة الحرة للمكائنات ، على بعض جوانب ممارسة النعية التي قد تتأثر بالإيدولوجيا ولكن لا تتشكل وفق اتجاهها ؟^(٢١)

كل هذه الأسئلة وغيرها لم نجد جوابا شافيا بعد . ورعنا لم تكن في حاجة إلى بناء نظريات جديدة بقدر احتياجنا إلى دراسات متعددة

احتجاجية الأدب

١٢- وفي «إيديولوجيا ويوتوبيا» ، يؤكد مانهايم على الدور الأساسي للمفكر وهو يرى على سبيل المثال ، في مرحلة ما قبل الثورة ، في جزء من أوروبا في بداية القرن ان القضية الاحتجاجية الوحيدة القادرة على الوعي بالوضع ليست البروليتاريا (الطبقة العاملة) بل ما يسمى «بالأنتلانتا» غير المرتبطة .

١٣- حرم قانون ليغاليز الصادر في 12 يونيو سنة ١٧٩١ (بعد أقل من سنتين من إعلان حقوق الإنسان) ، المحاصيات والمطاعرات لما قانون أول ديسمبر سنة ١٧٩٣ فإنه أشد نقار العمل الذي يعمل لصالح المثل كل الحقوق على العامل . ولم يقض على الرق إلا بقرار صدر في 4 فبراير سنة ١٧٩4 ، ولكن سرعان ما يقض في رسم لاحق

١٤- ان تاريخ مفهوم الاغتراب متشابك ، خاصة وأن هذه الكلمة تشير إلى صدمات تأمية مختلفة للغاية ، بدءا من الاغتراب ذي الصلة القانونية ، الذي يحويبه انثروب- من طريق البيع أو الاحياء- عن ملك خاص ، حتى «الاغتراب» كما عرّفه ماركس في عالم الاقتصاد (العامل ينظر إلى نتيجة عمله كشيء غريب عنه ، مستقل عن فكره الإنتاجية) ونحن نستعمل هنا معنى الذي استخدمه ماركس في «مخطوطات سنة ١٨٤٤»

١٥- ولد «جيورج» سنة ١٨٩٥ وتوفي سنة ١٩٧٠ . من أفضل أعماله الروائية التي تسمى بالخيال الفني الفنتازي «هضبة» سنة ١٩٢٨ ، و«وحد من يومين» سنة ١٩٢٩ و«أهية العالم» سنة ١٩٣٤

١٦- راجع «نظريته لثروا» ، ب. «الرواية العربية في فرنسا»

١٧- يجب ألا تنسى أن غالبية المصنفين «ميسور» كانوا من الطبقة الأرستقراطية .
١٨- لقد رسم من أجل تلك الطبقة نموذجاً للاستغلال الزراعي ضمنه رواية «هيليوس» الجديدة ، حيث يقوم السيد «دوقار» روج «جول» بالإنعاش الأوسع للعمال للفاية على هذا النوع من النشاط الفني

١٩- لقد أكد لويسيان جولدمان مرارا ، خصوصا في كتابه «الإله الخلق» (باريس - جابار سنة ١٩٥٥) ، في كتابه «نظرية اجتماعية» (الرواية - باريس - جابار سنة ١٩٦٥) الدور الرئيسي لفنان في تلك العمليات التي يوصفها أن تحقق أقصى درجات التلاحم ، سواء على المستوى الإيديولوجي أو على المستوى التشكيلي ، وعلى العلاقات بينية ، وعلى علاقاتها بالعمل الفني

٢٠- عن الباروك- راجع كتاب «ألف» ... «الباروك والكلاسيكية» - باريس سنة ١٩٥٧ .

٢١- بالنسبة لبعض الفلاسفة ، مثل كورنيلس أكسلوس (لغة العالم باريس سنة ١٩٦٩) أو جاك دريدا («ألمية» ، «العلمة واللعب» في «الكتابة والاختلاف» ، باريس سنة ١٩٦٦) ، فإن اللعب هو أساس كل ثقافة .

■ ■ ■ ■ ■

وموضوعية . قد سعت لها مفاهيم ، ونقمت لها مناهج من خلال تحليل محدد لكي نتوصل إلى أقصى فعالية لهذه المفاهيم ولتختبرها على مختلف النصوص . وفي النهاية ، علينا أن نحصل عن كل تحزب ، وأن نتذكر دائما أنه العصر الطرقي للولوع في الخطأ هو الاعتقاد أننا دائما على صواب

• هوامش البحث

١- بعد مدام دي ستابل أول من به إلى لعبة العلاقات بين الأدب والمجتمع ، وبين الأدب والسياسة ، في مؤلفها الذي ظهر سنة ١٨٠١ «حول الأدب في علاقته بالقرسات» . وبعد هذه سموات من هذا التأكيد الذي جاء على لسان الفكرة لتصرفي مقام دي ستابل . نجد الجيني لنتزمت دي بوبالد يعود يؤكد أن «الأدب هو التعبير عن المجتمع» . ومن ناحية أخرى فإن سانت ييف بعد توجه الأول في هذا المنطق السيكولوجي الذي «يبحث عن الإنسان في الكتاب» ، نسي أنه يبحث عن هذه الشخصية المعقدة التي تتراعى في نفس الوقت تكتشف من خلال العمل الأدبي

٢- استعملت كلمة «مرآة» بكثرة في هذه القرون الوسطى ، وكانت تشير في هذه الطبقة إلى نوع تعليمي انتشر منذ القرن الثالث عشر حتى القرن الخامس عشر . ولقد أمثال هذا النوع لطبقات مختلفة من الأفراد «مرآة العذارى» ، «مرآة الزاهيات» .. الخ. والمرآة هنا لا تعني ما هم عليه بل ما يجب أن يكونوا عليه . وبعبارة أخرى المرآة كانت وظيفة المرآة حينذاك هي عبارة وبعبارة تصويرية

٣- بيني ، عن الأدب والقر ، باريس ، المنشورات الاحتجاجية سنة ١٩٥٧ (ص ١٢) .
٤- فلسفه ص ١٢١ .

٥- نريد من القليل لمفهوم «الانكسار» كما نوصفه لين في هذه الميسوفيزيا لبقالات ، يحاول نص مشهور (من أجل نظرية الإنتاج الأدبي) - باريس ، ديسمبر سنة ١٩٧٠ (ص ١٢٧ - ١٥٧) أن يلمس آثاره المختلفة . ومن ثم يتجاوز أحيانا مكر ليس الذي حرصه مقالاته تلك

٦- ان لوتسوي يتكلم من وجهة نظر الفلاح الساذج وهو يمثل سيكولوجية هذا الفلاح في هذه وفي بعده (بين ص ١٣٤) . وإذا كان هناك تشابه فهو بين أفكار الفلاح الروسي وأفكار تولسوي ، ولكن كيف لنا أن نضع أيدينا في الواقع التاريخي على هذا ، الفلاح الساذج ، الذي يعتقد الكتاب وجهة نظره ؟ وما العلاقة بين أفكاره والوضع المادي الذي نجا بدخله في المجتمع الروسي ؟ هل يمكن الكتاب بل «يظل» في مذنبه سيكولوجية هذا الفلاح ؟ هذه الاسئلة جميعا لا يجب هنا نص بين

٧- من أهم الأعمال التي توضح نظرية الإيديولوجيا مؤلف لوكاتشي «التاريخ والوعي الطبقي» سنة ١٩٢٣ وكتاب كارل مانهايم «إيديولوجيا ويوتوبيا» سنة ١٩٢٩ و«دنتسجيم عصرا» سنة ١٩٣٥ ، وأيضاً دراسات هري ليهير وشاتليه «إيديولوجيا وحقيقة» في كورسات مركز الدراسات الاجتماعية ، العدد ٢٠ أكتوبر سنة ١٩٦٢ ، وأخيراً كتاب كوسير «من أجل ماركسي» سنة ١٩٦٦

٨- هي نظرية المعرفة الصلبة لمانتون بشار هناك مؤلفاته «الغذاء من تغريب للفرقة» - باريس سنة ١٩٢٩ ، و«نكوي الفكر العلمي» - باريس سنة ١٩٣٨ أما مفهوم «الاحتمال الإدراكي» فقد أعاد التوسيع دراسته في كتابه «من أجل ماركس» .

٨- من أجل ماركس - ص ١٦٢ .

٩- من مؤلفات جولدمان «العلوم الإنسانية والفلسفة» - باريس سنة ١٩٥٢ و«الإيديولوجيا و«ماركسية» في «العبد لثروا لرأس المال» - باريس لاحقاً سنة ١٩٦٩ .

١٠- راجع كتاب «عالم» «الوعي المخطوط» ، ومؤلف مانهايم «إيديولوجيا ويوتوبيا» على خصوص

١١- ذلك ما يوضحه التوسيع في تعريفه للإيديولوجيا «س» (في منطق وعصره خاصة) لتصورات (صور) ، أساطير ، أفكار أو مفاهيم حسب الأحوال (في وجود ودور تاريخي و«عصم» من أجل ماركس»



عن البنيوية التوليدية

الدكتور جابر عصفور

لوسيان جولدمان (١٩١٣ - ١٩٧٠) واحد من أهم أتباع جورج لوكاش (١٨٨٥ - ١٩٧١) فيما يطلق عليه اسم المدرسة الهيكلية الجديدة في النقد الاجتماعي للأدب. لكن أهم ما يميز لوسيان جولدمان عن لوكاش هو التوغل في التحليل البنيوي لمجرات الخلق الثقافي، من رواية تشكيلها ودلالاتها. ومن هذه الزاوية فهو يمثل تطوراً جديداً لفهم الأبنية العقلية الهيكلية التي استغلها لوكاش في أعماله المبكرة، وخاصة في كتابه عن «نظرية الرواية» (١٩١٦) و«التاريخ والوعي الطبقي» (١٩٣٣).

ويتم جولدمان بدراسة بنية العمل الأدبي دراسة تكشف عن الدرجة التي يحد بها هذا العمل بنية الفكر عند طبقة، أو مجموعة اجتماعية، يتبنى إليها مبدع العمل ويحاول دراسته، من هذه الزاوية، أن تتجاوز الآلية التي وقع فيها التحليل الاجتماعي التقليدي للأدب. وذلك من خلال التركيز على بنية فكرية، تتمثل في «رؤية للعالم»، تتوسط ما بين الأساس الاجتماعي الطبقي، الذي تصدر عنه، والاتساق الأدبية والفنية والفكرية التي تحكمها هذه الرؤية. وهو يتعامل مع هذه البنية المتوسطة - رؤية العالم - باعتبارها «كلية متجانسة»، لكن وراء الخلق الثقافي وتحكمه، مثلاً لتجعل فيه وتكشف بواسطته، فهي - من هذه الناحية - أشبه بالبنية العميقة التي تتحكم في مجموعة الأبنية المتغيرة من حيث المحتوى، وللتجاوب من حيث قوانين العلاقات الوظيفية التي تحكمها، والتي ترد - في النهاية - إلى هذه البنية العميقة. ولكن ما هي «رؤية العالم» هذه؟ وعلى أي نحو تجعل في الأعمال الأدبية، أو تصورها الأعمال الأدبية؟ وكيف يمكن أن تدرس الأعمال الأدبية من حيث علاقتها بها؟ وهل يمكن أن تدرس هذه الأعمال في عزلة عنها؟ تلك هي الأسئلة التي يسعى هذا المقال إلى الإجابة عنها.

تطرحها الطبقة لتنتج مشكلاتها ، وتصل إلى درجة من التوازن في العلاقات مع غيرها من الطبقات أو المجموعات .

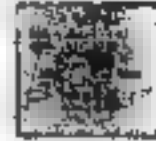
وعندما يصل «الوعي الممكن» إلى درجة من التلاحم الداخلي ، تصنع كلية متجانسة من التصورات . عن المشكلات التي توجهها الطبقة وكيفية حلها ، وعندما تزداد درجة التلاحم شمولاً لتصنع بنية أوسع من التصورات الاجتماعية والكوبية في آن - عندما يحدث ذلك يصبح الوعي للممكن «رؤية للعالم» . وادن ، فأهم شرط من شروط هذه «الرؤية» أنها «رؤية جماعية» بالضرورة ، بمعنى أنها تحتاج لحد فاعلة تتجاوز الذات الفردية

وليس من الضروري أن تحدث هذه «الرؤية للعالم» - عند أفراد المجموعة الاجتماعية ، على مستوى «الوعي» بالمعنى الفرويدي للكلمة كما أنها لا تحدث على مستوى «اللاوعي» بالمعنى الفرويدي للكلمة أيضاً ، ذلك لأن مفهوم «اللاوعي» عند فرويد ، ينطوي على عمليات كبت لا يسمح بها الوعي الفردي ، وليس ذلك ما يحدث على مستوى بنية الوعي المشكلة لرؤية العالم ، عند أفراد الطبقة . إن هذه البنية تحدث ، أو توجد ، على مستوى ثالث ، يمكن أن نسميه - مع جولدمان - مستوى «الوعي الضمني» أو «غير الواعي» Non-conscious

وإذا كان «الوعي الضمني» ، على هذا النحو ، وعياً يتجاوز صفات المصطلح السيكولوجي الفرويدي ، فإنه وعي يتمثل في بنية فكرية وشعورية وسلوكية ، تعمل في أفراد الطبقة ، أو المجموعة الاجتماعية ، عملاً أشبه بعمل الأنسقة - أو الأنظمة - البيولوجية التي تحكم سلوكياتها ومن للتأكد أنه وعي يتجاوز مفهوم «اللاوعي الجمعي» ، معناه المستخدم عند يونج ، ذلك لأنه «وعي ضمني جماعي» ، له وجود محدد ، يتمثل في نسق من التصورات المتلاحمة ، تجمع ما بين أفراد الطبقة أو المجموعة ، فتجعلهم بشعرون ويفكرون ويسكنون بطريقة معينة ، في لحظة تاريخية محددة ، وليس في مطلق الزمان ، وتبعا لعلاقات اجتماعية محددة ، وليس تبعاً لحاجات عبادت طبيعة مضافة .

وبمعنى ذلك أن «رؤية العالم» تتميز - فصلاً عما سبق - بأنها مفهوم تاريخي ، يصف الاتجاه الذي تتجهه الطبقة ، أو المجموعة الاجتماعية ، في فهم واقعها الاجتماعي ككل ، بحيث يصل هذه المفهوم ما بين قيم هذه الطبقة - أو المجموعة الاجتماعية - وأفعالها ، في وحدة تصورية من ناحية ، ويميز ما بينها وبين غيرها من ناحية أخرى ، ولذلك يستخدم جولدمان المصطلح - رؤية العالم - باعتباره مصطلحاً يلائم ذلك الككل المركب من أفكار ومطامع ومشاعر ، تصل ما بين مجموعة اجتماعية (تأخذ شكل طبقة في أغلب الأحوال) وتفصل ما بينهم وبين غيرهم من أفراد المجموعات الاجتماعية الأخرى .⁽⁷⁾

قد ترجع بنا «رؤية العالم» ، على هذا النحو ، إلى مفهوم لوكاش من «الكلية الاجتماعية» ، ولكن جولدمان يطور هذا المفهوم ، عندما يتعامل مع «الرؤية» باعتبارها «بنية» لا نهية ، لا في تحقيقها بوظيفة ، وعندما يفهم هذه البنية في ضوء السيكولوجية المتطورة التي تنمى عن أستاذه جان بياجيه ، فينظر إلى «رؤية العالم» باعتبارها مولدة عن مشكلات تتطلب حلاً ، وباعتبارها نسقاً متلاحماً يضع المشكلات في



لكي نوضح مفهوم «رؤية العالم» باعتباره مفهوماً جذرياً في منهج جولدمان ، علينا أن نذكر في «رؤية العالم» ، هذه ، باعتبارها كياناً أنطولوجياً قاراً داخل العمل الأدبي وخارجه في آن ، وباعتبارها أساساً استمولوجياً لفهم العلاقة بين الأجزاء والكُل داخل كل بنية من مجرات الخلق الثقافي - وسما الأدب - من ناحية ، وفهم العلاقة بين بعض هذه الأبنية ببعض من ناحية ثانية ، وبينها جميعاً وبين بنية أخرى أشمل يحكمها وتنظمها ، وتصل ما بينها وبين الأوضاع التاريخية للمجموعة الاجتماعية ، أو الطبقة ، من ناحية ثالثة .

وعند هذا المستوى ، يجب أن نضع في تقديرنا أن لوسيان جولدمان يطلق من «المادية التاريخية» ، ولذلك فإنه يجعل للوضع الاقتصادي أهمية كبيرة في الحياة الاجتماعية ، ويرى أن هذا الوضع وما يرتبط به هو الذي يكون الطبقات ويحدد علاقات بعضها ببعض الآخر ، بحيث تكون هذه العلاقات ما يسميه «الواقع الاجتماعي» . وإذا كان ما يحدد الطبقة عن غيرها هو دورها الذي تقوم به في عملية الإنتاج والعلاقات التي تربطها بغيرها من الطبقات ، فإن هذين العندين يتجاوزان ليصنعا «الوعي الجماعي» للطبقة . أما هنا «الوعي الجماعي» فهو بنية فكرية خاصة بالطبقة ، وهو - كبنية - وعي متحرك لا يتصف بالجمود شأنه - في ذلك - شأن الطبقة التي تشكله . وأهم خاصية لهذا الوعي أنه موجود في الطبقة وبها ، بمعنى أنه لا يمثل كياناً أنطولوجياً منعزلاً ، بل يمثل كياناً قاراً في «الوعي الفردي» لكل أفراد الطبقة .

لكن هذا الوعي يأخذ شكلين متباينين - رغم ما بينهما من تداخل وتجاوب ، ورغم أن كليهما يشكل وحدة . أما أولها فهو ما يسميه جولدمان «الوعي الفعلي» Conscience réelle أو الوعي الموجود تجريبياً على مستوى السلب ، وينحصر في محدد وهي بالخاصة ، وأما ثانيها فهو «الوعي الممكن» Conscience Possible وينشأ عن «الوعي الفعلي» ، ولكنه يتجاوزه ليشكل الوعي بالمستقبل . وذلك طبعاً لأن الوعي بالحاضر لا بد أن يولد وعياً بإمكانية تغييره وتطويرة . وإذا كان «الوعي الفعلي» يرتبط بالمشكلات التي تعانيها الطبقة ، أو مجموعة الاجتماعية ، من حيث علاقاتها المتعارضة مع الطبقات ، أو المجموعات ، فإن هذا الوعي الممكن يرتبط بالحلول الحدية التي

مقابل حلولها ، فتصبح «رؤية العالم» - والأمر كذلك - «بينة شاملة» تهدف بنسقتها للتلاحم إلى تطويع الموقف الذي تعايه الطبقة أو المجموعة ، تماما كما يبيع بنسقتها للتلاحم من الرعدة في تطويع الموقف وهكذا يعرفها جولدمان - مرة أخرى - بأنها «خط متلاحم من المشاكل والاجابات» .^(١٢)

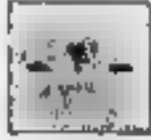
ولكن إذا كانت «رؤية العالم» لا توجد خارج الأفراد ، فإنها ليست من صبح الفرد المتوحد ، إنها من صبح المجموعة ، ذلك لأن الفرد لا يتحرك إلا على أساس من علاقته بعيره ، وإذا كان الخطأ الأساسي لبعض النظريات السيكولوجية ، فيما يرى جولدمان ، يرجع إلى تركيزها المستمر على الفرد ، باعتباره حقيقة مطلقة متوحدة ، فإن التركيز ، عند جولدمان ، يتركز حول «الذات الاجتماعية» ، التي تتحقق بينها وبين موضوعها وحدة جدلية من ناحية ، وتنطوي على علاقة بدوات مماثلة من ناحية أخرى ، فتتشكل نتيجة لذلك ذات جماعية أعم من مستوى الفرد . وهذا كله طبيعي لأن جولدمان يرى أن النشاط الإنساني يتم بواسطة الـ «نحن» وليس «الأنا» صحيح أن سبة المجتمع للعاصر تميل إلى إحصاء الـ «نحن» وتحويلها إلى مجموعة من الدوات المعزلة . لكن تغفل العلاقة الجماعية القائمة بين الدوات ، فتصنع علاقة الـ «نحن» ، التي تتحلل في ممارسة الجماعة لفعل من الأفعال على مستوى الموضوع ، وهذا المستوى يترك جولدمان مفهوم الذات الفردية يؤكد مفهوم الذات المجاورة للفرد Transindividual Subject ولما يعينه جولدمان - بهذا المصطلح - هو أن الطبقة ، أو المجموعة الاجتماعية ، هي حاملة «الرؤية العالم» وشاغلها في آن ، وأن البنية المتلاحمة لهذه الرؤية ليست من صبح فرد ، وإن كانت متضمنة في وعيه بالضرورة .

وإذا كان مفهوم «رؤية العالم» ، على هذا النحو ، يرتبط بمفهوم «الذات المجاورة للفرد» ، فإنه يؤكد عدة أمور هامة . منها أن هذه الرؤية تتحلل في الأعمال الأدبية والمكرية للطبقة . ولعل لفظة «تتحلل» ، في هذا السياق لفظة مراوغة ، نشكر على ما يقصده جولدمان . ومن الأدق أن نقول إن «رؤية العالم» تعبر عن نفسها بأشكال مختلفة ، وتولد مجموعة من الأعمال ، تختلف ظاهريا باختلاف الفلسفة عن الأدب ، ولكنها تتجاوب بنبويها من حيث تعبيرها عن هذه الرؤية وتوحيدها عنها .

ومن هذه الزاوية تتحدد قيمة الفلاسفة والفنانين والأدباء الكبار ، بل قيمة كبار القادة السياسيين ، في جانب منها ، على أساس أنهم بالمعروف عن بنية رؤية العالم عند الطبقة ، أو المجموعة الاجتماعية ، التي يتمتعون إليها . وتتمثل ميزتهم على غيرهم في أنهم يصوغون هذه الرؤية في أقصى درجات تلاحمها البيوي ، بل إن هذه الصياغة هي التي تميز واحدا منهم عن غيره .

ويترتب على ذلك أن الأعمال الأدبية - شأنها في ذلك شأن لابداعات الفقه والظريات الفلسفية والمشروعات السياسية - أعمال فردية وجماعية في آن . وهي جماعية لأن الوعي الطبقي للمجموعة الاجتماعية هو الذي ينطوي على مكونات «رؤية العالم» . وهي فردية لأن الأدب الأصيل هو القادر على أحد هذه المكونات وعظمها في عمل ينطوي على أقصى درجة من التلاحم والوحدة ، فيحقق لرؤية العالم

نفسها أقصى درجة من التماسك والوحدة . وكان الفنانين والأدباء والفلاسفة وكبار القادة السياسيين - من هذه الزاوية - هم الذين يرفعون «رؤية العالم» من مستوى «الوعي القصوى» إلى مستوى الوعي الكامل عند الطبقة ، أو المجموعة الاجتماعية ، التي يتمتعون إليها . إن أعمالهم ، على هذا النحو ، تنطوي على تلاحم داخلي ينبع من التلاحم الخارجي في «رؤية العالم» ويقوى منه . ويقتدر ما يؤكد هذا الفهم الطبيعية التوليدية للأبنية الداخلية هذه الأعمال فإنه يؤكد استحالة فهم هذه الأبنية دون ربطها بالبنية الشاملة التي تولدت منها



ولهذا كله يطلق جولدمان على منهجه النقدي مصطلح «البنوية التوليدية» وهو مصطلح يكشف عن بعدين مهمين - غير متصلين - في المنهج . أما البعد الأول فيتمثل في «بنوية» المنهج ، على مستوى النموذج التصوري الذي يحكم إجراءات المنهج وممارساته أو تطبيقاته ، وعلى مستوى الواقع التجريبي للمادة ، من حيث النظر إليها في علاقتها التي تحكم شتاتها الظاهر ، وتحول هذا الشتات إلى كلية ، أو بنية من المقولات المتلاحمة . إن الواقع التجريبي ، من هذا المنظور ، ليس مجرد ركاز من الظواهر أو الأحداث ، وإنما هو مجموعة من الأبنية ولاسيما إلى فهمه لو نظرنا إليه متجاهلين منطق البنيوي .

وإذا نظرنا إلى الأدب ، من هذه الزاوية ، قلنا إن الأدب ليس مجموعة من الأعمال للثائرة ، تنطوي على عناصر مترجمة أو متجاوزة فحسب ، بل هو مجموعة من الأبنية ، تنظم كل عمل من حدة في بنية من العناصر المتلاحمة ، وتنظم مجموعة من الأعمال في بنية أخرى أكثر شمولاً ، وكان «بنوية» المنهج ، على هذا النحو ، نسق تصوري يحكم العملية التي يقترّب بها دارس الأدب من موضوعه المدرك ، وهو العمل الأدبي أو الأعمال الأدبية ، كما أنه نسق تصوري يحكم العمليات التي يتكون بها الموضوع المدرك ذاته ، أو الأعمال الأدبية في نفسها

ولكن هذا النسق التصوري ليس نموذجاً مجرداً يفرضه الدارس على المادة ، كما أنه ليس نموذجاً حياً ، متشكلاً في المادة ، مستقلاً تماماً عن الدارس المدرك له ، وإنما هو نسق تصوري ينطوي على تجريد وحشية في آن ، ويرجع إلى العلاقة بين الأعمال الأدبية والدارس في نفس الوقت ، فيمثل - من هذه الزاوية - تطوراً لصيغة هيجل من «وحدة الذات والموضوع في المبدأ» ، ويؤكد أن أي محاولة لإلغاء الذات تنتهي إلى إمبريقية زائفة ، كما أن أي محاولة لإلغاء الموضوع تنتهي إلى ذاتية ضارة . وإذا سيطر القطب الأول ، من هذين القطبين ، سادت الشككية ، وإذا سيطر القطب الثاني ساد الاسقاط ، فيمحيى المعنى في الخالي ، أو تصبح أبنية الأعمال مجرد تصورات مطلقة من الدارس على الموضوع المدروس .

وعتدنا يصل المنهج ما بين الذات والموضوع وصلاً جدلياً ، فإنه يؤكد كلية العملية الإدراكية في دراسة البنية ، مثلاً يؤكد الطبيعة

وعند هذه النقطة تدخل «رؤية العالم» في صميم المنهج، بل تصبح علته المحركة. وعند هذه النقطة، أيضا، يتكشف البعد الثاني للمنهج، أعني ذلك البعد الذي ينظر إلى البنية من حيث «تولدها». باعتبارها نتاجا لذات تاريخية مجاوزة للفرد، وباعتبارها ذات دلالة مرتبطة بشرط إنتاجها، وبحققة وظيفة أساسية تتصل بمجموعة الاجتماعية، أو الطبقة، التي انتجتها. إن البنية - من هذا المنظور - لا تفصل عن الممارسة، ولا تعزل عن السلوك الوظيفي للإنسان التاريخي. ولذلك لا يمكن فهمها بمعصية عن البراكسيس Praxis التاريخي - إذا استخدمنا هذا المصطلح - لاثير عند جولدمان - كي لا يمكن عزلها عن السلوك وإذن. فلا وجود لبنية دون وظيفة. ذلك لأن وجود الوظيفة هو الذي يحدد البنية، ولا وجود للأنين معاً دون ذات مجاوزة للفرد، تواجه مشكلاتاً تاريخياً محدداً.

يقول جولدمان: «إن البيوية التوليدية مفهوم علمي واجتماعي هي الحياة الإنسانية، وهم مفهوم يتصل بمفكره الأساسيون بفرويد على أساس سيكولوجي، ويتصلون ببيجل وماركس وبياجيه على أساس معرفي، مثلاً يتصلون ببيجل وماركس وجرامشي ولوكاش على أساس تاريخي اجتماعي⁽¹⁾». إن هذا الاتصال الذي يتحدث عنه جولدمان بين البيوية التوليدية من ناحية وكل هؤلاء الفلاسفة والمفكرين من ناحية أخرى يعني التسليم بالبحث عن نسق، أو نظام، في كل عمل أدبي، أي محاولة الوصول إلى بنية. ولكن هذه البنية لا تنزل، من حيث هي نتاج لذات، في مستوى فردى يتفوق في «الليبدو»⁽²⁾ عند فرويد، به. تتكشف دلالتها - في جانبها - على مستوى السلوك، حيث تصبح حلاً لمشكل أو إعادة لتوازن معرفي، في ضوء سيكولوجية جان بياجيه. كما تتكشف دلالتها - في جانبها الآخر - على مستوى تولدها من رؤية ذات جماعية مجاوزة للفرد. وهكذا تصبح «البنية» وظيفة تؤدي. لتحقيق توازن مفقود بين مجموعة تاريخية ومشكل تاريخي يحدد توجهه. ويقدر ما تحمل هذه الأبنية الجديدة مشكلاتاً فاب تولد «بنية» متغيرة تخبر الأعمال الأدبية والفلسفية والعلمية. ويقدر ما تثير الأعمال الأدبية والفلسفية والعلمية فابها تجاوب بيوي من حيث علاقتها بالأبنية الأشمل التي تولدت منها.

إن بنية العمل الأدبي - من هذه الزاوية - نتاج لذات جماعية مجاوزة للفرد. هذه الذات تواجه عالماً اجتماعياً ميباً، وعلى نحو يحدث تعارضاً بين طموحاتها وعلاقاتها. وينتج التعارض ما بين أبنية العالم الاجتماعي، المستقلة والموجودة سلفاً، وبين هذه الذات الجماعية أبنية جديدة، تولد من هذه المواجهة وذلك التعارض، لتحل بها الذات الجماعية مشكلها، وتخلق بها توازناً جديداً يمكنها من الاستمرار في هذا العالم. هذه الأبنية الجديدة هي «وعي محكم» يصنع بتلاحمه ووحدة رؤيته للعالم. - وسواء نظرنا إليه باعتباره بنية واحدة شاملة، أو أبنية متعددة من المقولات للتلاحمة، فإنه من نتاج ذات جماعية متميزة، أو طبقة. تواجه مشكلاتاً تاريخياً لا يحل إلا بعملية هدم لأبنية وباء لأبنية جديدة، تعيد التوازن المفقود، وتمكن من تطور الحياة، من منظور المجموعة أو الطبقة.

لأنهولوجية لبنة العمل الأدبي ذاته (أو أبنية الأعمال الأدبية) باعتبارها سفا موجوداً خارج ذات الباحث (أو الناقد) ومتأثراً بها في نفس الوقت، ذلك لأن كل باحث (وكل ناقد) يصدر - عن «رؤية للعالم» قد توافق أو تخالف (بدروجات متساوية متباينة) رؤى العالم المثبتة في الأعمال الأدبية. والموضوعية - في هذه الحالة - هي علم التصحية بموقف الباحث، وهدم التصحية - في نفس الوقت - بالكبان، لأنصوبحي المستقل لبنة الأعمال الأدبية. وهذه المعادلة الصعبة - لا شك - يتم اكتشاف عن التلاحم الداخلي للأبنية الأدبية المدروسة، دون تدخل مفروض من ذات الباحث، يدمر الأبنية المستقلة للأعمال، ودون إلغاء لدور ذات الباحث في التقاط الدلالة، واكتشاف تناقض لبنة أو الأبنية. ومما كانت صعبة هذه المعادلة فإن تحقيقها شرط لتدعيم الطبيعة الكلية للحديث عن «البيوية» باعتبارها منهجاً، و«البنية» باعتبارها نسقاً يحكم الظاهرة الأدبية.

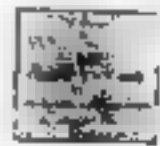
والحديث عن «بيوية» المنهج و«بنية» الظاهرة الأدبية التي يعدها المنهج لابد أن يقود إلى أمر مهم يرتبط بإصلاح المنهج على التقاط «كليات» ظاهرة أدبية و«أساقها» و«نظمها»، وتحليلها تحليلاً يؤكد أن ظاهرة الأدبية تتصوى على خصوبة لا يمكن احتلالها من الأجر، المتغيرة. ومن هنا يستبعد المنهج أي محاولة «قوية» أو «مجزئية» للاقترب من لظاهرة، كما يستبعد أي محاولة سوسيولوجية تتحوّل إلى «ميريق حبش» يتوقف عند مشابهاً مصموبة، أو شكلية، مبرلة، بل يؤكد المنهج التعامل مع ظاهرة الأدبية باعتبارها بنية متلاحمة، لا يمكن أن يسوى معناها المصنوع المتأثر لأجزائها، بل يرتد معناها إلى لعلاقات التي تصل ما بين هذه الأجزاء، تتمحور دوراً داخل البنية. ومن هنا تصبح الحركة التحية الكاملة وراء إجراءات المنهج هي البحث عن «النظام» أو «النسق» القاري في الظاهرة، والذي يمكن وراء شتاتها إن اكتشاف هذا «النظام»، أو «النسق»، يعني اكتشاف البنية، وبالتالي اكتشاف العلاقات المنظمة للعناصر والواصلة بين الأجزاء، والمفسرة للعناصر والأجزاء في نفس الوقت. وإذن فلا سبيل إلى ادراك الأجزاء في ذاتها، لأن الأجزاء لا يمكن ادراكها إلا من حيث علاقتها بالكل، أي من حيث دورها التكويني في «نظام»، أو «نسق»، أو «كلية» من العلاقات المتلاحمة، أي في «بنية». ولذلك فإن الموقف عند الأجزاء أو العناصر في ذاتها إنما هو تدمير لطبيعة الظاهرة الأدبية، بل تدمير لطبيعة أي علمية يصلح أن يكون موضوعاً للبحث.

ولكن كيف توجد «البنية» نفسها على مستوى الموضوع المدروس؟ وهل يمكن عزلها عن ذات قاعدة نصعها كموضوع؟ وهل يمكن تصور «البنية» باعتبارها نسقاً مجرداً بعيداً عن «وظيفة». وبالتالي بعيداً عن «معنى»، له دلالة تاريخية وشرطه الاجتماعي؟ إن هذه الأسئلة - على مستوى الأدب - تعني ربط الأعمال بكتابتها، كما تعني ربط كتابة الأعمال بتأدية وظيفتها ذات علاقة بمجموعة اجتماعية. أو طبقة. تواجه مشكلاتاً تاريخياً. وأهم من ذلك أن هذه الأسئلة تقود إلى النظر إلى البنية نفسها باعتبارها نتاج لذات تاريخية مجاوزة للفرد، والنظر إلى هذا النتاج باعتباره مؤدياً لوظيفة دالة بالنسبة لهذه الذات التاريخية المنتجة له.

ومادام العمل الأدبي «بنية متولدة» من هذه البنية الأشمل ، فإنه لابد أن يؤدي وظيفة مرتبطة بالاتحاد الذي تتوجه إليه البنية الأشمل . إن وظيفة - على هذا النحو - هي التي تصح سبب كما أن هذا الوظيفية هي التي تكسب العمل الأدبي دلالته ، بحيث يصعب فهمه خارج إطار هذه البنية الأشمل .

ومعنى هذا كله أن «البنوية التوليدية» منج يتحرك في بعدين من حيث «مظاهر» ولكنها بعد واحد معقد في حقيقة الأمر . أعني أنه منج يقدم مدخلا داخليا وخارجيا لدراسة العمل الأدبي ، وأنه يقوم على مراوحة مستمرة بين داخل العمل وخارجه . إنه منج لا يهمهم العمل الأدبي إلا باعتباره نسقا من العلاقات للتلاحمة داخليا . ولكنه لا يفهم هذا النسق كتجريد مطلق ، أو كنظام مستقل عما عداه مكثف بنفسه ، بل يفهمه من حيث هو وظيفة دالة على مستوى التلاحم الداخلي منه . ولكن المسبح عندما يتعمق الكشف عن وظيفة هذا التلاحم الداخلي يصطر للعودة إلى الخارج ، حيث الطبقة أو المجموعة الاجتماعية للأديب المنتج ، فلا يتوقف عندها إلا لكي يفهم رؤيتها ، باعتبارها بنية أشمل وبنيت بنية العمل الأدبي ، ثم يعود للمسبح إلى العمل الأدبي مرة أخرى ، وهكذا دراليك ، حتى يتصق للمسبح فهم العمل من حيث عروية متعددة المستويات .

وإذا اردنا أن نقرب من المستويات المتعددة لبنية العمل الأدبي : على هذا النحو ، قلنا إن العمل الأدبي بنية مادام يتطوى على سر متلاحم موقف تاريخي . ولكن الأمر لا يتوقف عند هذا الموضع البنية ذات طابع وظيفي من حيث أنها تجاوز «نوعي» كشكل قارئ أماني هذا الموقف . وهي بنية «فائلة» من حيث أنها تتطوى على معنى موضوعي لهذا الشكل ، وهي بنية «جمالية» ، لأنها تجاوز نوعي ، أي لأنها صياغة «جمالية» وليست «تصويرية» للمشكل . وهي بنية «مرارية» أو «متحاربة» مع أبية أخرى ، تصوغ للشكل صياغة نوعية مغايرة ، مثل الفلسفة التي قد تصوغ نفس الشكل بلغة التصورات والمفاهيم وليس بلغة الحبان . وهي لذلك كله بنية «متولدة» من بنية أشمل ، وأبنة أشمل هي «رؤية العالم» عند المجموعة الاجتماعية ، أو الطبقة ، التي ينتمي إليها الأديب . وإذا فالعمل الأدبي بنية «جمالية فائلة» لا يتحدد طامعا «محلي» إلا بما تتطوى عليه عناصرها الأدبية المكونة من تلاحم دال ، يفود إلى دلالة لا تفصل عن تولد العمل ، فتحدد قبته ، مثلا تحدد مسبح دراسته من منظر نقدي هو منظر البنية التوليدية .



ولعل ما فعله جولدمان مع راسين ويسكال ، في كتابه «الإله الخلق» (١٩٥٦) ، أكثر الفاذح توضيحا لمهجه التقسي . لقد تكشفت له في مسرحيات راسين «بنية» متكررة من المقولات - الله ، والإنسان ، والعالم - تتغير في مصوبها وعلاقاتها المتبادلة من مسرحية إلى أخرى ، إلا أنها تكشف عن رؤية خاصة للعالم ، هي رؤية بشر صائعين في عالم يخلو من القيمة . ومع أن هؤلاء البشر يضلون العالم

باعتباره العالم للممكن الوحيد ، لأن الله غائب عنه ، فإنهم لا يكمون من الوقوف ضد هذا العالم ، ليبرروا أنفسهم فيه باسم قيمة مطلقة ، غائبة دوما عن النظر . ويعد جولدمان أساس هذه الرؤية في الحركة الأدبية التي عرفت - في فرنسا ، باسم «الجنسية» (١٩) ويعبر بوسيان جولدمان «الجنسية» ، بدورها ، باعتبارها نتيجة لإزالة بنية المسوح Noblesse de robe من موظف البلاط الذين كانوا يعتمدون اقتصاديا على الملكية ، رغم تصاؤل قوتهم مع عو الحكم المطلق .

ولا يكتفي جولدمان بذلك بل يكشف عن تماثل بنيوي آخر بين «تراجمديات» راسين وكتاب «الأفكار» لبسكال ، ويصل ما بين البتين على مستوى التولد ، عندما يردهما إلى رؤية العام عند الجنسية ، وعندما يرد الجنسية - وتراجمديات راسين و«أفكار» بسكال بالتالي - إلى مشكل اجتماعي لمجموعة اجتماعية محددة ، وعلى عو يكشف عن الدلالة الوظيفية المتجاوبة في البنية الأشمل والأسية الأقل شمولا . ولكي يثبت جولدمان كل هذا ، فإنه يتحرك ، في كتابه المهم «الإله الخلق» . على النحو التالي :

- في مرحلة ازدهار الحكم المطلق في فرنسا في القرن السادس عشر ، نظم الملك بيروقراطية تدعّمه من المهاميين البرجوازيين ، وجعل منهم بلاء بمرسوم ملكي ، مما مكّنهم من تشكيل ما سمي البالة الشرعية ، في مقابل الأرستقراطية الانقطاعية القديمة . وبالكات هذه البالة الشرعية تدبّر في وجودها الاجتماعي إلى الملك فقد أصبحت حركا له في صراعه ضد الارستقراطية ولكن حدث ، في أوائل القرن السابع عشر ، أن شعر لويس الثالث عشر أن البالة الشرعية Officers لم تعد أداة خاضعة لإرادته تماما ، فخلق بيروقراطية أخرى منافسة لها Commissaires ، ومنحها حقوق وامتيازات البيروقراطية الأولى وكان من الطبيعي ، والأمر كذلك ، أن تجد البالة الشرعية نفسها في مأرق صعب . لقد كان أبنائها يديون بوجودهم إلى الملك الذي انقلب عليهم ونحى عنهم لأسباب غير معروفة . وبلا كان هؤلاء بلا أحلاف طقبيين فقد ظل عاجزين في مواجهة تصاعد الحكم المطلق ، ولم يعد أمامهم من خيار سوى أن يشهدوا نهايتهم على يد من خلفهم .

- في سنتي ١٦٣٧ - ١٦٣٨ تشكلت طائفة دينية هي «الجنسية» ورغم أنها كانت حركة دينية ، يفخر بمثلوها بنفائهم الكاثوليكي ، وبمحاربتهم التحرر والإباحية ، إلا أن الحركة صدرت درية هجوم الكنيسة والحكومة ، وبالتالي هدفا للائهم باهرطقة في الدين وعندما حلل جولدمان التعاليم النظرية لكل من أرنو Arnaud وبارموس Barcos وغيرهم من أقطاب الجنسية ، وجد ثلاثة مقولات أساسية تشكل بنية - لقد أكد الجنسيون أن الله نحلي عن العالم وسحب منه نعمة الهداية والخلاص . ومادامت نعمة الخلاص منسجة من العالم فليس في العالم نعمة سوى الشر القاهر ، الذي يمر كل أصل الإنسان إلى شركاء المعصية المهتكة . ومادام العالم على هذا النحو ، ومادامت نعمة الخلاص غير متاحة فيه ، فلا مفر للإنسان من مواجهة القدر على هذا العالم ، لأنه لا يستطيع أن يفعل شيئا في مواجهته .

ويكشف جولدمان ، على هذا النحو ، عن تماثل بيوي دقيق بين المأرق الاجتماعي لسبالة الشرعية والتعاليم الدينية للجنسية . ويتصح لتماثل على النحو التالي في

العمل الاجتماعي	العمل البيوي
١ - خلق الملك النبالة الشرعية لك عمل هذا لأسباب هو معروفة	خلق الله عالم ولكنه خلق من لأسباب هو معروفة
٢ - أصبحت الظروف الاجتماعية معروفة	وأصبح عالم فردا كاملا
٣ - فلا قدرة الفئالة على حواسه المقصور لذلك	فلا قبل للانسان على التخلص من

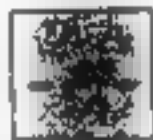
إن هذا التماثل البيوي يكشف عن رؤية متساوية للعالم ، وهي رؤية وجد كل من بيسكال وراسين مكوناتها في الجينية التي تأثرا بها ، مصاع كلاهما من هذه المكونات صياغة مختلفة من الآخر (أهمى صياغة تصورية عند بيسكال وصياغة خيالية عند راسين) لكن كل صياغة تتجاوب بينويا مع الأخرى . على أساس من المقولات المتكررة - الله ، والانسان ، والعالم - بحيث تتجاوب الصيغتان بينويا ، فتمثل كلاهما تطورا لمكونات الرؤية المأثورة للعالم ووصولها إلى أقصى درجة من التلاحم والوحدة

وإذا كان هذا كله يؤكد أن رؤية العالم هي التي صنعت أفعال بيسكال ومشرح راسين فإنه يعني أن أعمالها تولدت عن هذه الرؤية ، واستمدت دلالتها من تحقيقها لوظيفة على مستوى مشكل اجتماعي ، وجهته مجموعة اجتماعية محددة . وما يبحث عنه جولدمان ، على هذا النحو ، هو جمع من العلاقات لبيوية بين النص الأدبي ورؤية العالم والتاريخ نفسه . وهو يريد أن يكشف عن الكيفية التي يتحول بها موقف تاريخي لمجموعة اجتماعية ، أو طبقة ، إلى بنية عمل أدبي ، بواسطة رؤية العالم عند هذه المجموعة ، أو الطبقة . على أن إدراك هذا التحول ودراسته لا يمكن أن يتم بدراسة العمل الأدبي باعتباره بنية منغلقة على ذاتها ، بل باعتباره « بنية متولدة » . والنسب الوحيد لدراسة العمل الأدبي ، على هذا النحو ، هو أن تبدأ بالعمل لكي تنطلق منه إلى التاريخ ، ثم تعود من التاريخ إلى العمل الأدبي ، في حركة أشبه بحركة « المكوك »

ويصف جولدمان هذه الحركة بأنها حركة جدلية ، من حيث أنها تقوم على مسج جدلي ، بصحرك - دوما - ما بين العمل الأدبي ورؤية العالم والتاريخ ، وعلى نحو يكيف معه المسج من كل واحد من الأطراف الثلاثة مع الآخر ، وينظر إلى كل واحد من الثلاثة في ضوء الآخر وعند هذا المستوى يميز جولدمان ما بين جانبين من عملية واحدة في لدرس الأدبي ، هما « التفسير » - أو « الفهم » - و« الشرح » . أما التفسير فهو الكيفية التي يفهم بها الدارس العناصر المكونة للعمل الأدبي ، أي الكيفية التي يكشف بها بنية هذا العمل . أما الشرح فهو النظر إلى هذه البنية الأدبية نفسها باعتبارها وظيفة لدية اجتماعية أوسع منها . وإذا كان التفسير درسا على مستوى فهم النسبة الداخلية للعمل الأدبي فإن الشرح درس اجتماعي على مستوى البنية الخارجية الأشمل

ولذلك يقول جولدمان إن الشرح يتصل ، تحديدا ، بما يتجاوز نص العمل الأدبي ، أما التفسير فإنه ملازم لنص العمل الأدبي ، ذلك « لأن فهم الظاهرة هو وصف بنية وعزل معناها . أما شرح الظاهرة فهو الإبانة عن تولدها على أساس من وظيفة تنطلق من ذات »^(٢) على أن الحركة بين التفسير والشرح ليست حركة متعاقبة تسير في اتجاه أفق لا يتكرر ، وإنما هي حركة متعاقبة ، بمعنى أننا نطلق من التفسير إلى الشرح ، ثم نعدّل من التفسير في ضوء الشرح ، وهكذا دواليك .. حتى نصل إلى أدق إدراك لدية العمل الأدبي

والأساس الفلسفي لهذه الحركة بين الشرح والتفسير ذو أبعاد إبستمولوجية (معرفية) مؤداهما أن تقدم المعرفة لا يتم من البسيط إلى المركب وإنما من المهد إلى اللومس ، من خلال تراوح مستمر بين الكل وأجزائه . ويرى جولدمان أن هذه المروحة بين الكل والأجزاء هي الأساس الذي تقوم عليه وحدة العملية للنهجية للتفسير والشرح . ومن هنا فإن كليهما لا يمثل اجراء عقليا مابينا للآخر ، بل وجهين لإجراء مركزي : بحيث يتضمن التفسير وصف البنية للتأصلة في الموضوع المدروس ، وينطوي الشرح على إدماج البنية المفصلة في بنية أشمل ، وكأننا إزاء نفس العملية للنهجية ولكن من زاويتين مختلفتين في التطبيق . ولذلك فإن مفهوم التفسير والشرح عند جولدمان - من الوجهة المبرماتولوجية - يعد مناقضا تماما لتعاليم الكنتية الجسدية التي تؤكد اتصال الشرح السبي (وعالمها العلوم الطبيعية) عن التفسير والشرح (وعالمها العلوم الاجتماعية والتاريخية) . وعندما يؤكد مفهوم جولدمان وحدة التفسير والشرح ، على هذا النحو ، فإنه يؤكد ، فيما يرى جورج هواكو - نوعا من السياقية الجذرية Radical contextualism يدعم البطل للتلاحم العملية الإدراكية للموضوع المفسر.^(٣)



ينزب على كل هذه المفاهيم السابقة للبيوية التوليدية اختلاف جلتري مع كثير من مناهج النقد الأدبي المعاصرة . وأهمها - في هذا السياق - مسج التحليل النفسي ، والمسج البيوي اللغوي أو الشكلي (لها يسميه جولدمان) والمسج الاجتماعي التقليدي . ومن المنطقي أن يدخل جولدمان في حوار مع مثل هذه المناهج للفايرة ، توضيحها لمهجه من ناحية ، ودفاعا عنه من ناحية ثانية ، وكشفها عن خلل المناهج الأخرى في مواجهة مهجه من ناحية ثالثة . ولن أحاول - في هذا السياق - حصر المناهج المخالفة ، وإنما أذكر أهمها ، من زاوية الحوار بينها وبين « البيوية التوليدية » توضيحا للمبادئ التي يطرى عليها المسج الأخير . أما مسج « التحليل النفسي » فهناك مجموعة من المشابهات تصل ما بين « البيوية التوليدية » على مستوى السطح ، إذ هناك - أولا - فكرة النظر إلى السلوك الإنساني باعتباره مشكلا لحانب من بنية دالة ، وهناك - ثانيا - التسليم بأن السلوك الإنساني لا يمكن فهمه إلا بعد دمجها في بنية أشمل ، وهناك - ثالثا - النتيجة اللازمة ، وهي استحالة فهم البنية إلا على مستوى تولدها . إن هذه الحواشي الثلاثة تقم مشابهات بين

«التحليل النفسي» و «البنوية التوليدية» ، بل تجعل من التحليل النفسي «بنوية توليدية» بمعنى من المعاني . ولكن هذه التشابهات تقع - كما قلت - على مستوى السطح لحسب ، أما على المستوى الأعمق بكل ما يحكمه من مبادئ معرفية أو وظيفية ، فإن التهجين جديران جداً جنديراً ، ويصلان إلى درجة من التعارض الحاد ، تقع على مستوى الخلاف بين التفسير الفردي والتفسير الاجتماعي للظاهرة الأدبية .

من هذه الزاوية ، ترى «البنوية التوليدية» أن «التحليل النفسي» عندما يقودنا إلى «اللاوعي» الفردي ، يقودنا إلى منطقة «مائعة» يصعب تحديدها أو تثبيتها ، يلمس التجريبي . ولذلك تظل مستعصية على مبدأ التحقق من الصحة . يضاف إلى ذلك أن «التحليل النفسي» يقودنا خارج العمل الأدبي منذ اللحظة الأولى ، ودون أن يتوقف بكتشف البنية الداتية له . إنه لا ينظر إلى العمل باعتباره بنية متأنسة ، يجب اكتشاف علاقات تلاحمها الداحل ، بل ينظر إلى العمل باعتباره «عرضاً» يشير مباشرة إلى «اللاوعي» الكاتب ، فيتحول لعمل الأدبي ، منذ اللحظة الأولى ، إلى تعبير فردي على مستوى اللاوعي . ويقدر ما يزل هذا الإجراء العمل الأدبي عن وظيفته الاجتماعية ، فإنه يحوله إلى «وليفة» غير أدبية «الفردي» وأحياناً «وليفة» يتعامل معها التحليل النفسي باعتبارها شيئاً «مصححاً لرغبة» في «تلك موضوع» ، وجاها من «الولائفات» «التلقائية الفردية» أو تشيلاً أميناً أرمشوها لعدد بعينه من حقائق اللاوعي . وفي هذا كله الغاء لأدبية لأدب من ناحية ، وتقليص لوظيفته من ناحية ثانية . وعدم تغيير بين وبين نتائج «مخون» - مثلاً - من ناحية ثالثة .

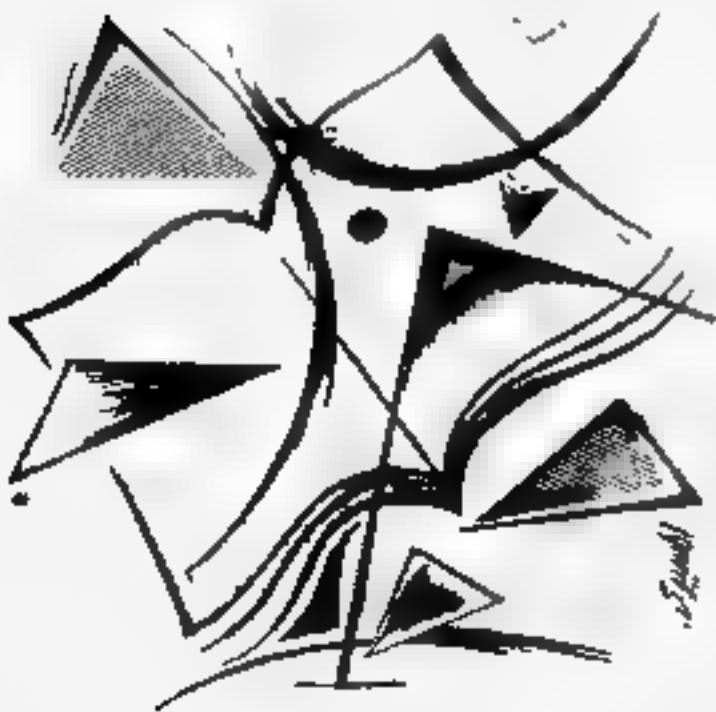
وتؤكد لبنيوية توليدية - في مقابل ذلك - أنها تنظر - منذ البداية - إلى طبيعة أدبية للعمل الأدبي ، أي تؤكد الخاصية الأدبية والجمالية لبنة ، وذلك من خلال تمييزها المستمر بين جانبي التعبير والتشرح من العمية المبهجة الموحدة - رغم تعقدها - يضاف إلى ذلك «البنوية» «توليدية» لا تدمج لسلوك الإنسان في بنية فردية ، وإنما في بنية جماعية ، فلا تنظر إلى «ذات» السلوك باعتبارها ذاتاً قائمة على مستوى اليبين بل باعتبارها ذاتاً جماعية ، توجد على مستوى آخر للوعي . ولذلك يقول جولدمان إن التحليل النفسي يحزل السلوك لإنسان كله في ذات فردية ، وفي شكل واحد لرغبة في موضوع ، بغض النظر عن إعلان هذه الرغبة أو التسمي بها . أما البنيوية التوليدية فإنها تفصل السلوك على مستوى اليبين (الذي يدرسه التحليل النفسي) عن السلوك الذي ينطوي على خاصية تاريخية لذات جماعية ، بحيث تؤكد البنيوية التوليدية ، فوما ، أن هذه الذات لا يمكن أن توجه إلى موضوعها إلا بعد توسط الخطم يقتضيه الانسجام .^(١)

ويقدر ما يوحد التحليل النفسي بين الشرح والتفسير فإنه يبحث عن مبدأ الشارح للعمل الأدبي فيما دون وعي الكاتب ، وليس في العمل الأدبي ذاته . ومن هنا يشرح العمل بما ليس فيه ، ويحمله إلى مجهول قارئ أعوار لا وعي فردي متعال عنه . وبعض النظر عن خطورة النسوية بين جانبي التعبير والشرح للعمل الأدبي فإن الإحالة إلى مجهول

للاوعي تدمر سلامة المبدأ الشارح ، مثلاً تدمر سلامة التعبير . أن التعبير - أي فهم العمل الأدبي - فيما تراه البنيوية التوليدية ، عملية عقلية إلى أقصى حد ، بمعنى أنها تقوم على أدق وصف ممكن لبنة دالة ، دون أي إضافة إلى نص العمل الأدبي . ويحدد جولدمان التعبير على محور بالغ الصرامة ، عندما يقول : «إن هذه العملية يجب أن تخضع للقاعدة الأساسية مؤداها أن التعبير يضع النص ، كل النص ، في اعتباره دون أن يضيف إليه شيئاً . ولقد قلت إن المرء ليس له أي حق في أن يضيف شيئاً إلى أوديب عند سوفوكليس . يفترض أن أوديب كان ينطوي على رغبة لا واعية في الزواج من جوكاستا . ذلك لأن فكرة سفاح القرى ليست مقرة في أي مكان من نص أوديب»^(٢) .

والحديث عن سفاح القرى عند أوديب لسوفوكليس أشبه بالحديث عن «المرحلة المصبية» التي تشيع في شعر نزار قباني ، مثلاً ، وتجنلي - فيما تصور ناقد معاصر ذات مرة - في الحديث عن «النبرد» و «الحلمات» والأعضاء الجنسية للمرأة - كلها أحداث لا تقع في نطاق التعبير ، لأنها تتجاوز النص ، ولا تقع على مستوى المبدأ الشارح ، لأنها لا تؤسس حقيقة تولد النص . وإذا أضفنا أننا لا نعرف إلا أقل القليل عن حياة الكاتب ، وأنها تتعامل مع كتاب وليس مع حالات مرعبة ، وأنها تتعامل مع نصوص وليس مع ما دون وعي الكاتب ، وأنها تفتش - أول ما تفتش - عن البنية الداخلية للنص - إذا أضفنا ذلك كله فإن الأغلبية الساحقة من الشروح النفسية تبدو - من وجهة نظر جولدمان - وكأنها «توليفات» ذكية لعلم نفس عيالي ، يهض على شواهد وأهية .

وحق عندما تنجح الشروح النفسية ، أحياناً ، فإنها لا تفتح إلا في الإبانة عن بعض العناصر الجزئية من نص العمل الأدبي . وأي شرح - فيما يقول جولدمان - لا يفسر إلا من ٥٠٪ إلى ٦٠٪ من النص لا ينطوي على أهمية علمية ، وإنما يرتبط بالذكاء البهيم فحسب ، ذلك لأن سلامة المبدأ الشارح ترتبط بقدرته على تبرير معظم - بـ ٥٠٪ - يمكن كل - العناصر النكوبية لنص من ناحية ، وقدرته على تكييف كل للتعابرات التي تبدو متعارضة لأول وهلة . ومن هنا ، يجب على



العمل ، بل ما أكثر ما تتعارض معها . والخل الأمثل لتجاوز خطر هذا التعارض هو عدم الالتفات التام للمقاصد الواعية للكاتب ، والتعامل معها - في نفس الوقت - باعتبارها جانباً من جوانب كثيرة يمكن أن تساعد في «الشرح» . ومن هنا يصح شأن المقاصد الواعية شأن أي عمل نقدي آخر يمكن أن يعبد منه الناقد ، بشرط أن يؤسس تفسيره الخاص معتمداً على النص الأدبي وسعده ، دون أن يمحى المقاصد الواعية أي قيمة متميزة

ولو عكس الناحية الأمر وتحامل المقاصد الواعية تماماً فإنه قد يحرم نفسه من معطيات تجريبية ، يمكن أن تبعه - ولو بطرائق غير مباشرة - في الشرح . ولو تحيز الناقد لهذه المقاصد فإنه سيحول النقد الأدبي إلى نوع آخر من التراجم والسير . وتتجلى خطورة الوضع الأخير في عرض مبدأ خارجي معيار للعمل الأدبي ولن يتج من فرض هذا المبدأ سوى تدمير التلاحم الداخلي لبيئة العمل الأدبي . وإزاء هذا الوضع الخطير تؤكد البيوية التوليدية أن «السيرة» ليست عنصراً في شرح العمل الأدبي ، كما أن المعرفة بمقاصد الأديب الواعية ليست عنصراً أساسياً في فهم أعماله الأدبية ، ذلك لأنه كلما زادت أهمية الأعمال الأدبية رد استقلال وجودها الخاص ، وزادت قدرتها على أن تسلم نفسها - ذاتياً - إلى الشرح ، بواسطة تحليل وعي الطبقات الاجتماعية المختلفة

هل يعني هذا كله إلغاء الوظيفة النقدية ونفيها في الإبداع الأدبي ؟ بالطبع لا . وإنما يعني تأكيد أن هذه الوظيفة - مثل غيرها من الحقائق - وظيفة جدلية ، يجب أن يبدل أقصى الجهد كي نلهمها ولا نعلم أسد - فيما يقول جولدمان - بقطع الصلة بين المنتجات الأدبية وأصحابها ، ولكن يظل لهذه الأعمال منطقتها الخاصة ، فلا تصبح مجرد استجابة شرطية أو مجرد تدفق آلي . إن هناك تلاحم داخلي في بيئة الخلق الشامل من الكائنات والأحداث الحية في الأعمال الأدبية ، وبقدرة يشكل هذا التلاحم - فيما يقول جولدمان - كليات هذه الأعمال فإنه يؤكد ضرورة فهم عناصرها من حيث علاقة كل منها بالآخر ، ثم علاقتها جميعاً بغيرها . ولذلك فإنه كلما زادت عظمة العمل الأدبي زاد طابعه الشخصي ؛ لأن مثل هذا العمل لن يتاح - لا لشخصية هبة قوية ، قادرة على أن تفكر في كل جوانب رؤية العالم وتعيش فيها - وإذ كانت رؤية العالم تظل - دوماً - في حالة صبح ، فإنها تنزع بشق الأنفس في وعي المصوغة الاجتماعية ، ويحتاج إلى الكاتب لعقري الناهي الذي صوغها وبكشمها للوعي . وكلما كان العمل أكثر تعبيراً عن كاتب عقري فإنه يفتقر أكثر قابلية للفهم الذاتي ، دون أن نحتاج إلى الإشارة إلى سيرة مبدعه أو مقاصده الواعية ،^(١٢)



وإذا كان الخلاف بين «البيوية التوليدية» و«التحليل النفسي» يرجع إلى طبيعة الذات الفاعلة للبيئة ، واختلافها - في التحليل النفسي - إلى ذات فردية تقع على مستوى «الليبيدو» في لاوعي الفرد ، فإن الخلاف بين «البيوية التوليدية» والنماذج السبوية بشكها المعاصرة

الناقد ن يتيقن ، في كل الأحوال ، مما يقول ؛ فلا يفترض - اعتسالا - أن هذا العمل الأدبي أو ذلك يؤسس بيئة ، بل يجب على الناقد - في جميع الحالات - أن يصل إلى محط ، أو نموذج ، يتألف من عدد محدود من عناصر والعلاقات ، يتمكن به هذا الناقد من تفسير المادة الإمبريقية التي يتألف منها العمل الأدبي ، أو تتألف منها الأعمال الأدبية

وليس من الاقراط - والأمر كذلك - أن نشهد نموذجاً يفسر ثلاثة أرباع ، أو أربعة أخماس النص ، وإلا أسلنا أنفسنا لتقلبات القرصيات ، التي تطرح بالنص في كل اتجاه ، ونجعله قابلاً لكل صورة ، ليعقد النص - في النهاية - بعده الأتولوجي .

ومعنى هذا كله أن العمل الأدبي ليس تعبيراً مباشراً عن «اللاوعي الفردي» للكاتب ، وأهم من ذلك أنه ليس تعبيراً مباشراً عن أي شيء . وليس يعني مثل هذا أنهم إنماء ارتباط العمل الأدبي بشيء خارجي ؛ فاحذر إهمال البيوية التوليدية كلها هو الصلة التي تربط بين بيئة العمل الأدبي وأبنية معينة من الوعي في المجتمع ، ولكن معناه أن الصلة تقع على أساس بيوي ، أي على مستوى التماثل أو التجاوز بين الأبنية ، مما يعني إنماء مفهوم المحاكاة الكاس في وصل العمل الأدبي بالوعي الفردي ، والانتقال بالعمل من مفهوم المرأة العاكسة إلى مفهوم البيئة المؤسسة لدلالة موضوعية ، لها استقلالها

ومن هذه الزاوية تعالج البيوية التوليدية مشكلة العلاقة بين المقاصد الواعية ، للأديب والدلالة الموضوعية ، لأعماله . تؤكد «الدلالة الموضوعية» باعتبارها الغاية الأساسية التي يسعى إليها الناقد . ولكنها لا تتطرق لتخلي المقاصد الواعية . كما فعلت مدرسة النقد الجديد New Criticism في أمريكا^(١٣) ، كما لا تتطرق لتبائع في تأكيد هذه المقاصد ، كما يفعل بعض دارسي المرمبوطيقا المعاصرين ، كرد فصل للنقد الجديد^(١٤) ، وإنما تعالج البيوية التوليدية هذه «المقاصد» من منظورها الخاص الذي يلمح على الدلالة الموضوعية للعمل الأدبي باعتباره بيئة معبرة (على مستوى التوليد البيوي) عن رؤية العالم .

إن جولدمان يؤكد وجود فاصل واضح بين المقاصد الواعية لمؤلف - أي أفكاره الفلسفية ، أو السياسية ، أو الأدبية - وبين الطريقة التي يشعر بها ، أو يرى بها العالم الذي يخلقه . ويؤكد أن انتماء المقاصد الواعية إنما هو تفسير للعمل الأدبي الذي تعتمد قيمته الجمالية على مدى تعبيره - رغم المقاصد الواعية للكاتب ، بل عكسها في كثير من الأحيان - هي الطريقة التي يشعر بها الكاتب ، أو يرى بها شخصيته . والأمثلة المشهورة من ذلك ، عند جولدمان ، تردنا إلى نرائك ، وفانتى ، وجوته ، وهي تذكرنا بشعير لوكاش الشهير بين «الوعي الأيديولوجي» و«الإدراك الخيالي» ، وهو يتميز بقود - على مستوى التفسير - إلى التحليل الأدبي المتأصل للدلالة الموضوعية للعمل ، على مستوى العلاقات الأدبية لبيته ، مثلاً بقود - على مستوى الشرح - إلى الكشف عن التوازي الدال بين هذه العلاقات الداخلية وعلاقات البيئة الأشمل التي يتولد منها العمل . ومن هذا المنظور يقول جولدمان إن العمل الأدبي له - بالتأكيد - وظيفة فردية دالة عند صاحبه ، ولكن هذه الوظيفة لا تتصل اتصالاً مباشراً بالبيئة التي يحكم

فإن النشاط الثقافي بأشكاله المختلفة - دبية ، فلسفية ، فنية ، أدبية - يؤسس نوعاً معيناً من السلوك ، من حيث أنه يحمق ، في كل محام من محالاته ، بنية متلاحمة دالة^(١٥) .

وإذا كان السلوك الإنساني محولات مستمرة تتمثل في استجابات دالة إلى مواقف ، فإن هذا السلوك يهدف إلى خلق توارن بين ذات الحدث ، أو فاعله ، والموضوع الذي يؤثر فيه . ولكن هذا التوارن ذو طابع مؤقت فحسب ، لأنه يرتبط بموقف يحول السلوك الإنساني فيه العالم ، على نحو يكشف فيه التحول عن عدم ملائمة توارن سابق ، فيولد انجهاها إلى توازن جديد ، يتم تجاوزه هو الآخر ، بموقف مغاير ومحاولة مغايرة . ومن هنا يصبح الواقع الإنساني متطوياً على عميات مردوجة الجانب ، تتمثل في هدم توارنات (أبسية قديمة) ، وبناء كليات جديدة . تمكن من خلق توارنات قادرة على اتباع المطالب الجديدة للمجموعات بالاجتماعية^(١٦) .

وإذا كان هذا التمهيد للسلوك الإنساني يعنى تحديد البنية باعتبارها وظيفة ، ترتبط بتجاوز التعارض في الموقف السلوكي ، فإنه يؤكد أن البنية ليس لها ثبات مطلق ، وأنها تتغير بتغير سق الشرط المرتبط بالموقف المتعارض المؤدى إليها . وإذا حولنا هذا التحديد إلى الأحوال الأدبية ، قلنا : إن الأحوال الأدبية أبسية مشروطة بالموقف المتعارض الذي أدى إليها ، وأنها ليست أبسية متعالية تفهم خارج طبيعة ، أو خارج الموقف ، وإنما هي أبسية مرتبطة بوظيفة ، ونابعة من موقف ، وبالتالي لا بد أن تتغير إذا تغير الموقف ، ونطلب أداء جديداً لوظائف

وما دما قد أكدنا الموقف ، على هذا النحو ، وأكدنا بوظيفة ، فقد أكدنا بالتالي الذات الفاعلة في البنية ، فأنشأنا المجتمع والتاريخ . وأهم من ذلك أن هذا الفهم لا بد أن يؤكد الطابع الحدي لتحويلات البنية ، بحيث لا ترند هذه التحويلات إلى قوانين منعقدة في نسق مستقر بنفسه وكامل في ذاته ، بل ترتبط التحويلات بالاستجابات المختلفة للذات التي تواجه موضوعها .

وربما كانت كلمة «بنية» ، في هذا السياق ، كلمة مراوغة ، لأنها تنطوي على إجماع بالسكون ، ولكن هذه المراوغة تختفي عندما نربط بين «الأبسية» و «الاتجاهات السلوكية» . ونحدد الأخيرة من حيث خصائصها التكاملية التي تنطوي على عمليات هدم وبناء . ومن هنا يمكن النظر إلى الأحوال الأدبية ، على مستوى دياكروني ، (تعاقي) ، باعتبارها عمليات بيوية تنطوي على هدم لأبسية قديمة ، وتأسيس لأبسية جديدة ، بحيث يصح ، في هذا المستوى ، مجموعتين من العوامل تحدث التحول في الأبسية ، أما أولها فداخلي ، ولكنه لا يهم إلا من حيث هو استجابة لمجموعة أخرى من العوامل الخارجية . وعندما نفهم الحدث بين المجموعتين فإننا نفهم المنطق الداخلي لبنية الأحوال الأدبية ، ونفهم بالتالي تحولاتها التي تتحدد في ضوء قانون آخر عن «الانتقال من لكم إلى الكيف» إلا أنه يصبح - هنا - قانوناً معدلاً يردف التحول من استجابات بيوية قديمة إلى استجابات بيوية جديدة ، مختلفة لتوجه

وإذا عدنا إلى اللبداً الأساسي وهو أن الابداع الأدبي جانب من السلوك الإنساني يخضع لنص القوانين ، من حيث أنه ينطوي على محاولة

يرجع إلى أن هذه الاتجاهات الأخيرة تلمى هذه الذات عماما ، لتحل عنها نسقا مجردا متاليا دون «ذات» ، إلى درجة تصبح معها البنية نظاماً شكلياً ، منعقداً على نفسه ، ينطوي على تحولات داخلية ، لا تخضع لأي شيء سوى هذا النظام ، ولا تتمصل بأي شيء خارجه .

ومادامت «البيوية التوليدية» تؤكد الأهمية الأساسية للأبسية في فهم التاريخ فإنها لا بد أن تتولى الدفاع الحار عن وجود الذات الفردية غير متصلة عن وجود الذات المتجاوزة للفرد ، على أساس أن الأخيرة هي العصر الفعالي في البنية ، والفاعل الذي يحدد وظيفتها . ومن هنا فإن البيوية التوليدية ، كمنهج ، تؤكد أن البنية ليست كياناً متعلقاً بسجي الإنسان ، أو يستجده من التاريخ ، ليحل محله شكلاية مطلقة بلا مضمون ، أو معنى ، أو وظيفة ، أو ذات ، بل يؤكد المنهج - على العكس من ذلك - البنية باعتبارها حاصية مميزة لنشاط فاعلية حلقة ، تصنع النسق وتخلق الأنظمة ، في حركتها التاريخية ، أي في ممارساتها الدالة . ولذلك لا يكف جولدمان عن تذكيرنا بأن علينا أن نترك أن لكل بنية دلالة ، وأن هذه الدلالة نتاج ذات فاعلة ومحققة لوظيفة ، وإذا حدثت الذات واستبعدنا الوظيفة دمرنا دلالة البنية ، وحولناها إلى مجرد نسق جبري معيق .

ولا يكتفي جولدمان بذلك بل يصب هجرته على «البيوية الشكلية» أو «البيويات اللغوية» كما يمثله كلود ليفي شتراوس في الإثنولوجيا ، ولا كان في التحليل النفسي ، والتوسم في بعض تيارات الماركسية المعاصرة ، ورولان بارت في النقد الأدبي^(١٧) والمحدث الحلال بين بيوية جولدمان التوليدية وكل هذه البيويات يمتثل في أنها تلمى - في تقديره - فاعلية الذات فتمى التاريخ ، وتتجاهل الوظيفة لتتصر الدلالة . ولذلك يقول عن ليفي شتراوس - على وجه الخصوص - «إن ليفي شتراوس يمثل نسقا شكلياً يهدف إلى الاستبعاد التام لأي اهتمام بالتاريخ أو بمشكلة المعنى» .

وما يقدمه جولدمان ، في مواجهة ، «شكلية» البيوية عند ليفي شتراوس هو «توليدية» البنية ، مما يعنى ربطها الدائم بذات ووظيفة دالة في التاريخ وليس خارج التاريخ ، وبلغ جولدمان - في هذا الإطار - على أن الابداع الأدبي جانب من جوانب السلوك الإنساني . قد يكون جانباً متميزاً . لكنه يظل جانباً ينطوي على نفس الطبيعة التي تحكم غيره من الجوانب ، فيظل خاصصاً - بالتالي - إلى نفس القوانين . وينطوي هذا اللبداً العام على التسليم بوجود خاصية شاملة تؤكد أن السلوك الإنساني لا يمكن أن يكون سلوكاً إلا إذا كان دالاً ، أو يسمى إلى أن يكون دالاً ، ذلك لأن الإنسان ، عندما يقوم بأي فعل من الأفعال ، فإما يواجه موقفاً ينطوي على أداء مهمة ، أو ينطوي على مشكلة تتطلب حلاً ، ولذلك لا تنفصل محاولة الإنسان ، في تمييزه العالم بسلوكه في وراعه ، عن استجابة دالة إلى المشكلة التي تواجهه هذا الإنسان . يضاف إلى ذلك أن الإنسان يميل ، بغض النظر عن مجاحه في ذلك ، إلى أن يصانع بين استجابات مختلفة ، يضطر إلى أن يقدمها في مواجهة للمشاكل المختلفة التي تواجهه ، وأعلى بذلك أن كل البشر يميلون إلى أن يشكلوا به متلاحمة دالة لأفكارهم ومشاعرهم وسلوكهم . ومن هذه الزاوية

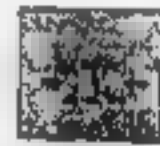
ومن هذه الزاوية يلج رولان بارت عالم فيدرال معلنا أن الأدب لا يعلم نفسه إلى الدرس الموضوعي إلا على أساس من نظامه الداخلي ، وأن هذا النظام شركة ما بين العمل والناقد ؛ فليس هناك قراء مريث للأدب . وإذا كان الوصف الخاص للأدب ينطوي على معارضة لافته (ذلك لأن الأدب جاع من الموضوعات والقواعد والتفجرات والأعمال . ووظيفته ، تحديداً ، تأسيس موضوعية ذاتية) فإن النقد نفسه ينطوي على هذه المعارضة . وإذا ، فلامر الناقد من ثقل المراهنة الخطرة . وبالتالي الحديث عن راسين وعدم الحديث عنه في نفس الوقت . ومادام الناقد ينتمي إلى الأدب فإن أول قاعدة موضوعية له هي الكشف عن نظامه الخاص في القراءة . وإعلان عدم حياده منذ ابديته

ومن السهل أن نلاحظ ما يكسر وراء هذه المنادى التي يطرحها بارت : لقد تراجع البعد التاريخي لمسرح راسين وتقهقر إلى المؤخرة تماماً ، واختصت «الذات الفاعلة» في النص لتحل محلها ذات الناقد بدعوى استحالة القراءة البريئة ، وتحولت «فيدرا» إلى نظام من الدلالات المحاذرة للزمان ؛ واختصت الوظيفة الدالة من حيث علاقة للعمل برؤية العالم . وهكذا تراجع نظاماً مغلقاً من الدلالات يقع ما بين الناقد والعمل ، وليس نظاماً متولداً ما بين النص والمجموعة الاجتماعية التي أنتجته . ومادامت الكتابة صلا لارما (بالمعنى التحوي) فليس أمامنا سوى [نظامها] المتعلق كالسحر ، حيث ترتبط بنية مسرح راسين - عموماً - بجغرافية الأمكنة الداخلية في المسرحيات ؛ فنواجه العلاقات المكائنية بين الغرفة والمداخل والمخارج ؛ تلك العلاقات التي تتوارى مع حركة الأبطال المسجون الذي لا يستطيع الخروج دون موت . ثم نواجه صيغ العلاقات الإنسانية ، على مستوى الاشتباه والسيطرة ، مما يتبع الاضطراب على مستويات متعددة لتعارضات ثنائية لا تحل ، صواجه انشطار العالم الراسيني إلى طرفين متعارضين .

وعندما يخلص عالم راسين في هذه العلاقات الثنائية تصبح بنية «فيدرا» القائمة على الانتقال بكيونة الكلام ذاتها إلى المسرح ، في فعل ينطوي على المعارضة للمساوية في تحمل الكلام أكثر مما في معناه ، وفي اعتراف فيدرال أكثر مما في حياء . وكان «فيدرا» هي تراجيديا الكلام المسجون والحياة المسجورة . وكان أساسها لا ترتبط بذاتها عندما أحييت هيوليت ، بل في صراعها للصمت عن هذا الدب . إن تلمظها به أمام إيون وهيوليت وتيزيه يقربها من الحرية ، ومثل درجات في الاضطراب من حالة الكلام الأكثر صفاء . وإذا كان يوحها لإيون يوحها ترجيب تحمل فيه عقدة الكلام نفسها نفسها ، (لأن إيون في مقدم الأم ص) . وهي الوجه الآخر لفيدرال) فإن يوحها أمام هيوليت يمثل معه مسرحية لأداء حياء ؛ أما يوحها أمام الزوج تيزيه فهو الدروة التي يتم فيها الاعتراف أمام الشخص الذي أسس الحقيقة بوجوده ذاته

وليست بنية الشخصيات سوى صورة أخرى لنفس البنية المطلوبة على التعارض التالي بين الكلام والصمت . ولكن تمييز فيدرال بعده تأرجحها بين النقيضين اللذين ينعكسان في المكان ؛ فتمرق فيدرال مرة أخرى ، بين الكهف والشمس ؛ ولا عجب فأوحها هيوس الذي ينتمي إلى نظام الكهف العميق : للمعم ، وأنها بانصفتي نتج نحد من

لخلق التوازن . فإن هذا المبدأ يقودنا إلى تأكيد الذات الفاعلة ، وأهم من ذلك أنه يقودنا إلى فهم هذه الذات الفاعلة باعتبارها ذاتاً مرتبطة بمجموعة اجتماعية ، أو طبقة . وعدتذ نواجه مبدأ جديداً ، يلزم عن المبدأ الأساسي ، مؤداه أن العلاقات بين العمل الأدبي والمجموعة الاجتماعية تنطوي على نفس نظام العلاقات بين عناصر العمل الأدبي والعمل الأدبي ككل . وإذا صح هذا المبدأ اللازم . وهو صحيح عند جولدمان ، فلا يمكن دراسة العمل إلا بتحديد علاقته بالمجموعة الاجتماعية التي يحقق لها العمل وظيفة دالة . أي أن علينا تحديد نظام العلاقات بين المجموعة الاجتماعية والعمل الأدبي ، وفي نفس الوقت ، تحديد العلاقات بين العناصر المكونة للعمل والعمل ككل . وهكذا أصبح مطالبين - على مستوى الإجراءات التطبيقية - بإقامة عملية مردوجه ، محورها الأول هو الفهم أو التفسير ، على مستوى علاقة الأجزاء بالكل في العمل الأدبي ، ومحورها الثاني هو الشرح على مستوى تمثيل ، أو مجاز ، هذه العلاقة بين الكل والأجزاء مع العلاقة بين الأجزاء والمجموعة الاجتماعية ، أو الطبقة



وإذا عدنا مرة أخرى ، إلى راسين الذي درسه جولدمان وقارنا بين دراسته ودراسة رولان بارت ، وهو بنوي شكل ، إن لم يكن أهم البنيويين الشكليين قطبة ، أمكن لنا أن نلمح الفرق بين توجه «البنيوية التوليدية» و«البنيوية الشكلية» في دراسة نص أدبي واحد ، وليكن مسرحية «فيدرا»^(١٧)

نقد تحدث رولان بارت ، في كتابه «عن راسين» (١٩٦٠) عن اتجاه جولدمان في النقد ، على أساس أنه انجاء بنظر إلى العمل الأدبي باعتباره «علامة» على شيء يتجاوزه ، بحيث يتوجه هذا النقد - باستمرار - إلى نفس الشفرة الأدبية للعمل ، فينظر إلى «العمل» - العلامة - باعتباره «دالا» ينطوي على «مطلول» لابد من كشفه بطريقة تؤسس «دلالة» هذا العمل . ويقول بارت إن لوسيان جولدمان قدم أرق نظرية لما يسميه «نقد الدلالة» في مستواها التاريخي ، حيث يوجه مركز الاهتمام في نقده إلى «الفتح» العمل ، باعتباره دالا لمطلول ، وليس باعتباره حلة لمطلول . ولكن بارت يرى أن هذا النقد يظل نقداً «غير بري» لأنه ينطوي على إسقاط للموقف السياسي لجولدمان ، كما ينطوي على التسميم بمبدأ المحاكاة ، حيث يطر جولدمان إلى العمل باعتباره محاكاة للمودج مستقل عنه . فتتحول العلاقة بين العمل والمودج المستقل إلى علاقة تماثل محض ، ذلك كله رغم تركيز جولدمان الواضح على عدد المستويات بين العمل الأدبي والمودج المستقل . ومع ذلك ينهي جولدمان - بما يقول بارت - «إلى الادعاء لمبدأ المائلة» ، فينتهي بـ كمال راسين إلى مجموعة سياسية محبطة بحيث تكون رؤيتها للعالم هي إعادة إنتاج لهذا الاحباط ، كما لو كان الكاتب لا يملك أي قدرة أخرى سوى نسخ ذاته حرفياً^(١٨)

الشمس . وإذا كانت فيدرا تدفن سرها كي تعود إلى الكهف والحياة ، فجوة ، فإن قوة أخرى تدفعها إلى إعلان السر ، والخروج من الكهف ، وإيقاد تحت الشمس

وهكذا ، تقوم بنية فيدرا على نسق ثلاثي من العلاقات بين تعارضات ثنائية ، فتواجه التعارض المكاني بين الكهف (الحجرة) والشمس (الخارج) ، والتعارض الإنساني في الحب بين الادعان والسيطرة ، حيث يمارس الطرف الأول السيطرة الكاملة على الطرف الثاني ، أو يجب الطرف الأول الطرف الثاني الذي لا يبدله الحب ، والتعارض الأخير بين الفعل الذي يرادف الكلام والصمت الذي يعنى انتفاء الفعل ، ثم تتجاوب هذه العلاقات في مستوى آخر ليتم إسقاط محور التصام على محور الاختيار ، لو استعملنا مصطلحات ياكوبسن ، فيعكس التعارض المكاني على التعارض الإنساني ، وتحول ثنائية اللغة - الكلام إلى مجلي آخر لتعارضات أخرى ، تصبح « فيدرا » - في النهاية - سقاً منفلقاً تماماً على نفسه ، أو « فعلاً » لازماً لا يتعدى إلى أي مفعول خارج نطاقه الذاتي .

ومن المؤكد أن هذه القراءة التي قدمها رولان بولوت لفيدرا تبدو قراءة شكلية تماماً من نظر جولدمان ، بل قراءة تكشف عن ذاتية الناقد الذي ينفي «الدلالة الموضوعية» للعمل ، عندما يعزل «بيت» عن أدبائ ، والتحولات ، والوظيفية . ولقد قام جولدمان بتحليل مسرح راسين ، قبل بارت ، ولكنه تعامل مع هذا المسرح كما قلنا من قبله باعتباره مجموعة من الأبنية الأدبية التي تتجاوب مع أبنية أخرى فلسفية في كتابات هسكال ، وعلى نحو تتجاوب معه كلتا المجموعتين في «رؤية تواجده» للعالم . ومن هذا المنظور تتحدد « فيدرا » عند جولدمان ، ويلتحق ثوري لعلاقة بين أجزائها مع العلاقة بين العمل ورؤية العالم .

وعند هذا المستوى تصبح « فيدرا » صياغة متلاحمة عادها الوهم الذي يكابده البطل التراجيدي (= فيدرا) ، عندما يتصور إمكانية الحياة في العالم دون تنازل أو اختيار ، وعندما يتوهم إمكانية الحوار مع العالم . و « فيدرا » ، من هذه الناحية ، أقرب مسرحيات راسين إلى الرؤية التي تكشف عنها «الأفكار» لهسكال . وهذا يعني أن للفتاح إلى « فيدرا » - وبالتالي إلى «الأفكار» - يكن في تقرير المفارقة التي تتطوى عليها «قيمة الإنسانية» تلك القيمة التي تتصل بالمحنى الخلق في تراجيديا راسين ومحال الأخلاق والنظرية المعرفية العامة في «الأفكار» . ومن هنا توضحها ، في المسرحية ، ثلاثة أنواع من الشخصيات ، تمثل ثلاثة أنواع من الحقيقة والقيمة :

(أ) هناك الآلهة (الشمس . فيوس) وهي كائنات مشاهد ، صامتة ، عابدة ، لا تقدم أي عون إلى البطل التراجيدي (فيدرا) الذي يؤسس ضميره الأخلاقي على وجودها . ولا تكني الآلهة بالمشاهدة عابدة ، بل تركت البطل بمطالبها المتعارضة ، فهذه «الشمس» تجمع «فيدرا» من التمريط في طهارتها ، بينما «فيوس» تدفعها إلى الإبقاء على حيا ، دون أن تقدم كليهما - الشمس أو فيوس - أي عون للبطل ، أي يكاد - وحده - محاولة التوفيق بين المطالب المتعارضة ، إذ

عليه - وحده - أن يواجه المقلوب غير المفهوم ، وأن يختار بين الوهم الذي لا تعارقه المعصية في القاء في العالم ، أو الموت الذي يعنى الانسحاب من العالم . وليس من عادة السماء - كما يقول «تيرامين» - رسول الحقيقة في المسرحية :

بكف
أن تتدخل في أمورنا
علما نحن الساعة

(ب) وهناك العالم الذي تمثله شخصيات هيبوليت وبيزير وأريسيا وإينون : وهو عالم زائف ، لا يتطوى على حقيقة أو قيمة . سوى أنه يتيح سبيل الخطأ أمام البطل فيدرا ، إلى اكتشاف الحقيقة .

(ج) وبين هذين التقيضين - الصامتين ، غير القابضين للحوار - تقع فيدرا التي تمثل الإنسان الجنسي بأجل معانيه في المسرحية . وتبوع مسألتها من استحالة التوفيق بينها وبين العالم من ناحية ، وبين المطالب المتعارضة للآلهة من ناحية أخرى .

ومن هنا يتشكل جوهر الصراع في المسرحية في الحوار بين فيدرا والآلهة الصامتة من ناحية وبين العالم من ناحية ثانية . وكأنها تعيش باحثة عن تكامل لا وجود له ، لأن تكاملها يقوم على وحدة قيم متعارضة تماماً في العالم الذي تخاوره . وما تسعى إليه ، وما تظن أنها تحققه ، هو الوحدة بين عواطفها ومعنى الشخصية . وبين القاء بكامل والحب المحرم ، وبين الحقيقة والحياة . ولكن هذه الوحدة مستحيلة ، لأن « فيدرا » لا تقابل في العالم الفعل (الذي تؤمن - وهما منها - بنقائه) سوى رجال عاديين ، ترعيبهم مطالبها المهولة ، التي تركت نظامهم الذي تقبلوه ، دون أن يفكروا في حقيقته ، فلا يكون هيبوليت سوى رد فعل واحد طوال المسرحية ، وهو الرغبة في الفرار من شخصية فيدرا التي تجمع بين أكثر العناصر تناقضاً - تجمع بين المحجم والبعيم والمعدلة والخطيئة - وهو يصرح بذلك عندما يعلن :

تلك الأيام السعيدة انتهت ، وكل شيء تغير وجهه
منذ أرسلت أينا ابنة ميوس وباسيلا
إلى هذه الشراطين .
واستعدنا

أما هذا الوصف الذي يتطوى عليه البيت - «ابنة ميوس وباسيلا» - فإنه يقدم نموذجاً مصغراً للتعارض الذي تتطوى عليه فيدرا نفسها ، فأبوا ميوس ينتمي إلى المحجم (وهو قاصي الخطيئة فيه) وأمها ماسيلا تنتمي إلى السموات ، وفيدرا تجمع بينهما فتجمع بين طرفين متعارضين وتضارب لا يحل (ويكشف البيت عن التعارض الدلالي على مستوى التعارض الصوقي بين الاسمين) . ومن هنا يشل حوارها مع العالم وحوارها مع الآلهة ، فتصبح الحياة ، في نظرها ، هي الخطيئة العظيم والحرمة الكبيرة . لقد كانت على صواب عندما قررت أن تترك الشمس والأرض وراءها . وإذا كان يمكن للآخرين أن يعيشوا تحت أعين الآلهة

الوقت ، وتحاول الوصول إلى «موضوعية ذاتية» لا تنصل من ذلك الشعار المقلب الذي يقول : «لا توجد قراءة بريئة» . ويصبح المعنى - عند جولدمان - قرين محاولة تحقيق «وحدة اللغات والموضوع» ، ومرتبطة بالبحث عن «دلالة موضوعية» ، تتجلى على مستوى «التفسير» و «الشرح» . وإذا انطلق معنى النص - في حالة هارت - وانتي «الشرح» ، فإن المعنى يتمتع - في حالة جولدمان - فتقودنا البنية ، من داخلها ، إلى تولدها . وإذا كان هارت يؤكد لزوم الدلائل (لباسا على اللزوم التحوي) لهذه البنية ، باعتبارها البدء والمعاد اللذين لا يفصل بينهما شيء ، واللذين يتحولان إلى شيء واحد ، فإن جولدمان يؤكد أن بنية العمل الأدبي تمثل نقطة البدء ونقطة المعاد ، ولكن تقع بينهما الوظيفة ، التي لا تتجلى إلا على مستوى التولد . ويظل جولدمان مخلصا لمبدأه الأكبر ، وهو : «أن كل ظاهرة إنسانية بنية ، من حيث أنها توجد داخل ظاهرة أكبر ، في علاقة لا يمكن فهمها إلا باعتبارها علاقة وظيفية» .



إذا كان الإلحاح إحاد على «وظيفية البنية» أو على «تولدها» هو الذي يميز ما بين «البيوية التوليدية» و «البيوية الشكلية» ، فلا شك أن الإلحاح على «البنية» هو الذي يميز منهج جولدمان ويرتق به عن المناهج السوسيولوجية التقليدية في دراسة الأدب . لقد طرحت «البيوية التوليدية» - كما يقول جولدمان - مفاهيم راديكالية غيرت من وجه الدراسات الاجتماعية التقليدية للأدب (وأعني بها ما يشبه ما هو موجود - حتى الآن - في النقد العربي المعاصر من مؤثرات سطحية ، آتية ، بين بعض مضامين الأعمال الأدبية وبعض الخصائص السطحية لما يسمى طبقات) وقضت ، أو كادت ، على عرافة «الانعكاس» للواقع الاجتماعي ، وأكدت القيمة الخيالية للأعمال الأدبية ، فلم تحولها إلى «وفاق» اجتماعية ، نحاسب على أسسها دم الكتاب أو ضمائرهم ولم نفر من مواجهة الطبيعة التحيلية للأعمال الأدبية ، بل جعلنا ملمحاً محملاً لكل عمل أدبي أصيل . وحاولت أن تقدم نموذجاً تصورياً وإجرائياً لدراسة التحولات الإبداعية التي تباعد ما بين العمل الأدبي والواقع الاجتماعي الذي يتصل به ، وقد رُت - في هذا الجانب - وجود توسطات ومقيدات لا يتعاملها إلا سادس أو حائل بظيمنة «عمل الأدبي» . ولذلك أكد المنهج «البنية» باعتبارها نقطة لإطلاق ، وأنح على أن البنية الواحدة يمكن أن تتحول إلى محتويات بدعة التباين والتنوع ، ومع ذلك لا تعارق بينها وإدا كانت «رؤية العالم» نفسها تؤدي وظيفة فإنها تؤديها على أكثر من مستوى ، مما يجعلها تتجلى على أكثر من محور ومهمة المنهج - من هذه الزاوية - هي البحث عن لبنة القارة وراء محتويات متشابهة ، وعبر مستويات متعددة ، ومجاور معقدة وعندما نحمل «البيوية التوليدية» هذا الهدف نصب أعيننا ، فإنها تؤكد «وحدة العمل الأدبي» ، ونبرهن على فاعليتها إزاء الأعمال الأكثر تلاحقاً .

لجنة فإن «قيدرا» لا يمكن أن تعيش تحت هذه الأعين . وهي تحدد هذا منذ البداية ، عندما تتحدث إلى الشمس التي تراها للمرة الأخيرة . ومن هنا فإن الزمن يدور في المسرحية ، فلا يتجه في خط أفقي ، أو خط صاعد ، بل يستدير كالدائرة ، ليعود إلى نقطة البدء ، فالهبة معروفة منذ البداية ، والشمس اللامبية مستغل كما هي ، تشرق صامتة على عالم يفقد معناه تحت أشعتها . ولن يعرف أحد ما إذا كانت فيدرا ستعود إلى «مبوس» أيها في الحميم ، أو إلى «باسيفيا» أمها في السموات المل . وتختتم المسرحية بكلمات الملك «تيري» (المعطى دائما) ويعود كل شيء كما كان . يستمر العالم وتستمر الآفة في المشاهدة والمراقبة ، دواما هون ، وليس للإنسان سوى أن يقل ما قدر عليه

وهكذا ، تصبح «قيدرا» تراجيديا الأمل المحبط ، فتصوغ «رؤية مأساوية» من عالم يفقدنا إلى بنية أخرى أكثر شمولاً في وهي الطبقة ، أو المجموعة الاجتماعية ، التي عبرها راسين . ونعود - مرة أخرى - لمعاد العمل إلى خارجه . ولا عجب في ذلك . فقد قلت إن المنهج - عند جولدمان - خارجي داخل في آن ، ومن خلال التفسير والشرح يتحرك المنهج صاعداً من الأبنية المتلاحمة للأعمال الأدبية عند راسين بيقاربها بأبنية بسكال ، يكشف عن رؤية للعالم ، ليصعد منها إلى الوعي الطبقي (الاجتماعي) ومنها إلى الطبقة الاجتماعية (البالة الشريعة / أو بالة المسرح) ثم يهبط المنهج - مرة أخرى - إلى العمل الأدبي لتناقض أدق ما فيه ، حتى يصل إلى التعارض الصوري في «ابنة مبوس» و«باسيفيا» ، فيلتمنا إلى التعارض بين انملاق الصوت في «مبوس» و«باسيفيا» ، وذلك في حركة لا تتوقف في الكشف عن علاقات التكوين في الأبنية الصغرى والأبنية الكبرى ، والعلاقات الوظيفية التي تصل ما بين الجميع

فري ما هو الخلاف بين قراءة هارت وجولدمان للنص المسرحية ؟ إن كلتا القراءتين تبدأ من نقطة واحدة هي البحث عن «النسق» أو «النظام» أو «البنية» التي تصنع للعمل الأدبي «تجانسا شاملا» . ولكن الخلاف يقع من مفهوم «البنية» التي يفهمها جولدمان فيها تاريخيا ، يصلها بالذات والتحول والوظيفية ، فيصل ما بيننا وبين شكل بعينه يتطلب حلا عند مجموعة اجتماعية محددة ؟ وه «البنية» التي يفهمها هارت فيها يتجاوز التاريخ ، ويلقى ذاته الفاعلة ، لتصبح «البنية» استقاماً للمؤرخ ذهني قاري وصي الناقد قبل أن يكون قارا في العمل نفسه . وكان جولدمان وبارت ، في الحقيقة ، يبحثان عن شيئين مختلفين في قيدرا . أما هارت (ولا شك أنه أفاد من تفسير جولدمان) فيبحث عن حالة سكونية ، يثبت فيها النص ، مستغلا به عن التاريخ . أما جولدمان فيبحث في النص عن التلاحم الداخلي الذي يربط بين الأجزاء والكل من حيث تحقيقه لوظيفة على مستوى العلاقة بين النص والمجموعة الاجتماعية

ويمتد الخلاف بين المنهجين في تجاوز مفهوم البنية إلى الإجابة عن السؤال المهم المرتبط بمعنى العمل الأدبي نفسه . ويصبح للمعنى - عند هارت - قرين «عنية ذات» الناقد التي تسطر على موضوعها وتخصمه إلى أسرها ، فتتحدث عن نص الموضوع ولا تتحدث عنه في نفس

فهم الكل أو التجانس الشامل الذي يحدد الروائع الأدبية في مقابل الأعمال الأدبية الأقل أهمية لأنها أقل تماسا في تجسيدها لرؤية العام

وهكذا يمكن أن نقول إن رواائع الأدب لا تنقسم بهذه الصفة إلا لأنها تنطوي على معنيين هما كثافة وحيثية لعملية واحدة ، التجانس الشكلي من ناحية وتجسيد هذا التجانس لرؤية العالم من ناحية ثانية ويلتقي البعدان عندما نفهم أن الأعمال الأدبية تمثل أقصى درجات تماس «الوعي الممكن» لمجموعة اجتماعية ، بحيث ترتد عبقرية الأدب الفرد إلى تجاوزه لغيره في تقديم هذا الوعي في أعلى درجاته من التجانس فيحقق عمله الأدبي التناغم الكامل بين رؤية العالم كما تعاينها المجموعة وبين العالم الخيالي الذي يخلقه مبدعه ، فيحقق العمل - بالتالي - التناغم بين عالمه المتخيل والأدوات التوعية التي يستخدمها للتعبير عن هذا العالم .

ويقودنا هذا كله إلى إطار القيمة الجمالية ، حيث تشكل «الحقيقة الأسطورية» - عند جولدمان - من مستويين متجاوبين بالضرورة .

(أ) التجاوب بين رؤية العالم باعتبارها والعا تعانیه المجموعة - أو الطبقة الاجتماعية - والعالم الذي يصوغه الأديب

(ب) التجاوب بين هذا العالم المصاغ والوسائل الأدبية المستخدمة في صياغته ، من صور ، وراكيب ، وإيقاعات ، الخ ^(٢١)

وتعتمد قيمة العمل الأدبي على هذين المستويين على السواء ، ذلك لأن العمل الأدبي الحق ينطوي على تلاحم داخلي ، وإلا لم يشكل بنية . لكن هذا التلاحم الداخلي لن يتحقق ما لم يصل إلى درجة عالية من إفراغ التلاحم في بنية وهي العالم نفسها . وإذن فالمعيار الجمالي لقيمة العمل الأدبي معيار داخلي وخارجي في آن ، داخلي من حيث ارتباطه بطبيعة التلاحم البيوي في العمل ، وخارجي من حيث لغاظة بينه وبين بنية أخرى تقع خارج العمل بالضرورة . ويؤكد جولدمان - عند هذا المسعى - أن يقول إن المعيار الخارجي متضمن في المعيار الداخلي ، ذلك لأنه يؤكد أن الأديب مشغول دائما بما تحت السطح ، ويتجاوز الواقع الفعلي إلى الوعي الممكن ليكشف فيه ، ويصوغ منه ، «بنية» العمل الأدبي فصيح ، دالا ، يقضي «مدلوله» إلى رؤية العالم . ويقدر نجاح الأديب في صياغة هذه البنية ، وبالتالي بقدر ما تنطوي عليه من تلاحم دال ، تصعد قيمة العمل الأدبي

ومن الطبيعي - والأمر كذلك - أن يوجه جولدمان هجومه الحاد على المناهج الاجتماعية التقليدية في دراسة الأدب ، ذلك لأن أنسوسولوجيين الوصفيين حاولوا - ومازالوا يحاولون - أن يصلوا ما بين محتوى الوعي الجماعي ومحتوى الأعمال الأدبية ، مما أدى بهم إلى إصاعة الحقيقة الأدبية للأدب - خصوصا عندما بحثوا فيه «عن انعكاس لوعي جماعي أكثر مما عكسوا عن خلق أبنية» ^(٢٢) . وكانت النتيجة الطبيعية للتعامل مع الأدب ، على هذا النحو ، أن تفتت الأعمال الأدبية . ويقدر ما تحولت هذه الأعمال للفتت إلى مزايا عاكسة للواقع تحولت محتوياتها إلى «وثائق» سوسولوجية . ولم تنجح هذه المناهج إلا مع أعمال الرديئة التي «يسخ» أصحابها الواقع أما الأعمال الأدبية الحقة فكانت النتيجة هي التشويه الكامل لها .

ومن المؤكد ، عند جولدمان ، أن الكاتب لا يعكس «وعي» لخاص ، بل بطور تلاحم بيوي لم يصل إليه الوعي الجماعي نفسه إلا بطريقة خشة . ولذلك فإن العمل الأدبي ، وإن أسس إيجازا جماعيا حلال وهي مبدعه ، يكشف للجماعة عما يتحرك في أفكارها ومشاعرها وسريتها دون أن تعرفه ، ولا يمكن أن يحقق العمل خاصيته هذه إلا بتلاحم بينه ووجدتها ، كما أن بينه لن يتحقق وظيفتها إلا بوجدتها وتلاحمها . ومن هذه الزاوية لا يبدو العمل الأدبي - من منظور البيوية التويدية - انعكاسا لواقع اجتماعي ، بل صياغة مثالية لمطامح هذا الواقع ، بحيث يصبح تعبيرا عن رؤية متجانسة ، لا يصل إليها أفراد المجموعة إلا في حالات استثنائية . لذلك يقول جولدمان : «إن الكاتب العظيم (أو الفنان) هو ، تحديدا ، الفرد الاستثنائي الذي ينجح في خلق ، في مجال معين ، هو العمل الأدبي (أو الفني ، أو الفلسفي) ، عالما خياليا متلاحما ، أو قريبا من التلاحم ، بحيث تتجاوب بينه مع ما تتجه إليه كل المجموعة الاجتماعية» ^(٢٣)

وإذا كان العمل الأدبي يتجاوب بيويا مع ما تتجه إليه المجموعة على هذا النحو ، فلا سبيل إلى دراسته إلا من زاوية طبيعته ، أي بالتركيز على صياغته المثالية ، من حيث هي بنية توازي بنية أخرى أو تتجاوب معها . ومن المهم أن تؤكد أن هذا التوازي ، أو التجاوب ، إنما هو توازي بين أبنية للمقولات ، وليس بين محتويات «إمبريقية» مبعثرة هنا أو هناك .

وعند السب يلج جولدمان على أن المهمة الأولى لعالم الاجتماع لأدبي يجب أن تبدأ من التسليم بأن العلاقة الأساسية بين الحياة الاجتماعية والإبداع الأدبي لا تمثل في محتوى هذين المجالين (الحياة الاجتماعية / الإبداع الأدبي) وإنما في «شكل المحتوى» . وما يعيه جولدمان بشكل معتنى ، هنا ، هو الأبنية العقلية التي تنظم الوعي التجريبي لمجموعة اجتماعية بعينها ، مثلا تنظم العالم الخيالي الذي يدمجه الأدب المرتبط بها . يضاف إلى ذلك أن الانتقال من داخل بنية العمل إلى المجتمع لا يتم بشكل مباشر وإنما عن طريق وسيط ، له وجوده بين الاثنين ، ذلك لأن تولد العمل لا يتم عن طريق الحياة المادية وإنما عن طريق رؤية العالم إن رؤية العالم ، على هذا النحو ، هي التي تمكننا من



يكون بمثابة تناقض في التفكير عند معكّر جدلي مثل جولدمان ، يرى النظرية الماركسية في النظر إلى التشكل التاريخي إن «رؤى العالم» التي يدرسها جولدمان - بما يقول - هي رؤى الجماعات البرجوازية . وتلك - بدورها - يجب أن تظهر - تبعاً للأفكار الماركسية الكلاسيكية عن الأيديولوجيا - «وعياً واقعياً» ، أي نظرة جبرية وليست كلية عن الحياة الاجتماعية . وبدل أن تكون هذه الرؤى «متلاحمة» و «متكاملة» فكرياً ، ألا تعكس ملامح مغايرة تماماً عن التناقض الداخلي والتعارض ؟ ثم ألا يعنى الإلتحام على التلاحم بشكل مطلق أن جولدمان الذي يرفع أنه جدلي يتخلل من الحدل في إدراك الحقيقة الاسطيقية^(٢٢) إن الحقيقة الاسطيقية تعزل منهجية على قصص الصراع ، وإلا اتى الصراع ذاته . والتفكير على «الوحدة» و «التلاحم» يقلل - فيما يقال - من وزن قطب التنوع ، وبالتالي الصراع ، بحيث تبدو «الوحدة» نفسها وحيدة الخائب ، غير جديّة بالضرورة .

إن مثل هذه الأسئلة تشكل أساساً ينطلق منه الخلاف حول انحرار جولدمان ، وبالتالي حول السلامة الكاملة لمناهجه . ومن المؤكد أنه خلاف لا يقلل من قيمة الانحرار المائل الذي حققته «البيرية التوليدية» (وما قلعت في هذا المقال قليل من كثير) بل - على العكس - يفتح آفاقاً رحبة لتطويرها وتعميقها .

ولكن هناك شيئاً ينبغي أن يقال لتوضيح مفهوم الوحدة والتلاحم عند جولدمان . إن مفهومه عن التلاحم - بما نقول إدرياً - مبطلور^(٢٣) - ليس مفهومًا عن تلاحم منطقي ، وإنما عن تلاحم يشأ عن تجاوز جدلي لقطبي الوحدة والتنوع . وعلمنا أن نتذكر - في هذا السياق - أن فلاسفة الحدل لا يقتصرون - عند جولدمان - على هيجل وماركس ولوكاشي فحسب ، بل يشملون كنت وبيكال . ومن هنا يبدو الحدل من منظور متميز ، يجعل جولدمان أقرب إلى تأكيد «التلاحم» على حساب «التنوع» ، وبالتالي «الصراع» . ولذلك يؤكد جولدمان أن المعنى الحقيقي للنص ، أو الفقرة ، هو المعنى الذي يعطينا صورة كاملة متلاحمة للعمل كله . ويستند جولدمان في هذا السياق إلى بسكال الذي يقول :

«لكن فهم معنى الكاتب ، يجب علينا أن نفرض كل التعارضات في عمله . وهكذا علينا - إذا فهمنا النص - أن نجد معنى يصلح ما بين كل الفقرات المتعارضة . إذ لا يمكن أن يكون لدينا معنى يتطابق على عدد من الفقرات المتوافقة ، بل علينا أن نصالح ما بين هذه الفقرات وما يعارضها ، ذلك لأن لكل مؤلف معنى يسجّم مع كل الفقرات المتعارضة في عمله ، وإلا ما كان هناك أي معنى عنده» . وإذاً - فلا يعنى الإلتحام على التلاحم - عند جولدمان - إلغاء التعارضات الممكنة الموجودة في

ولذلك فإن مضمون العمل الأدبي لا يمكن أن يعالج باعتباره حالة معلول ، أو باعتباره مقولة اجتماعية ، كما تفترض السوسيولوجيا التقليدية ، بل على العكس من ذلك - فيما يقول جولدمان - ؛ «ليس هناك عناصر سوسيولوجية في العمل الأدبي وإنما هناك شخصيات فردية ومواقف خيالية فحسب ... ذلك لأن الأعمال الأدبية أبعد من أن تكون انعكاساً بسيطاً لوعي جماعي . إنها تعبر موحدة متلاحمة عن اتجاهات ومطامح خاصة بمجموعة بعينها»^(٢٤) . ولذلك - يقول جولدمان مرة أخرى - «من الضروري - قبل أن يبحث عن الصلة بين الأعمال الأدبية والعمليات الاجتماعية في الفترة التي كتبت فيها الأعمال - أن نفهم أولاً دلالة هذه الأعمال بلغتها الخاصة ، وأن نحكم عليها جمالياً ، باعتبارها عالماً موحداً من الكائنات والأشياء يتحدث من خلالها الكاتب الذي خلق هذا العالم»^(٢٥)

ومن الممكن أن نلاحظ أن «الحقيقة الاسطيقية» - على هذا النحو - تردنا إلى تميز الأدب الفرد بالضرورة ، وتربط بين قيمة إنتاجه وما ينشئ عنه هذا الإنتاج من كشف ، على المستوى الإدراكي ، في استيعاب العناصر المنظمة لبنة الوعي الجماعي . لكن الكشف المرتبط بالإدراك المتميز للأدب لن يفقدنا ، هذه المرة ، كما يحدث في تصورات اسطيقية مخالفة . بل يرفع من الوعي الاسطيقى المتعال ، يصل إلى بين الكتابة والإلهام مثلاً ، أو يصل ما بين الإدراك الجمالي والحس الصوتي ، بل يتحدد هذا الكشف على تماس أكثر واقعية ، ويرتبط بدرجة عالية من الوعي تمكن الأدب من إدراك العلاقات البيرية لرؤية العام ، على نحو متلاحم ، يصعب أن يقوم به غيره ، اللهم إلا إذا استتب الفيسوف لدى يأخذ نفس الوضع عند جولدمان ويمارس نفس العمل ، ولكن على المستوى التصوري ، وليس الخيالي .

ومن هذه الزاوية يمكن لجولدمان أن يتحدثنا عن العبقريّة الأدبية باعتبارها إدراكاً جمالياً يتجاوز في تلاحمه الوعي الإيديولوجي للأدب وإذا كان هذا التمييز يردنا إلى ثنائية الوعي والإدراك التي تثير جدلاً لم يفت حتى الآن ، فإنها تؤكد لنا ، على الأقل ، أن العمل الأدبي ليس نسخة من الواقع ، وأن الكاتب ليس معلماً أو واعظاً . إنه يخلق أشياء وكائنات تؤسس عالماً موحداً ، ينطوي على تلاحم ، ويكشف عن منطق داخلي نابع من المنظور الذي يعبر به الكاتب جمالياً عن رؤية العالم .

وإذا كان العمل الأدبي تعبيراً عن رؤية العالم وطريقة خاصة في صياغة هام ملموس متعين من الكائنات والأشياء فإن الأدب هو الإنسان الذي يصل إلى إدراك هذه الرؤية في نفس الوقت الذي يخلق شكلاً ملامحاً ، ينحني من خلاله هذا العالم المتعين ، الأثرى بوهمة الحسية من الكائنات والأشياء المتحركة . والنزى بوحده الداخلية التي تصير للعمل بيبته الخاصة



قد نقول مع بعض الأصوات المعارضة لجولدمان ، إن التركيز على «التلاحم» و «الوحدة» في النظر إلى طبيعة «رؤية العالم» يمكن أن

النص إن إلغاء التضاريف في سبيل التلاحم «دوجانية» تؤثر التوحيد، أما إدراك التضاريف فإنه وظيفة نقدية تسعى إلى إدراك الظواهر في تعقيدتها وحركتها. وهنا هو الفرق بين «التقدم» و«الدوجانية». وهو فرق قار في الظاهرة التي تتجلى على الشيء ونقيضه، وقار - بالمثل - في كيفية إدراك الظاهرة. ولذلك يقول جولدمان^(٢٧) «إن كل عمل أدبي عظيم يتطوى على رؤية للعالم تنظم عالم العمل الأدبي... لذا يجب على المرء أن يكشف - في كل عمل فني عظيم حقا - عن القيم المفروضة التي تضمها الرؤية التي تصنع وحدة العمل، فيكشف عن التضحيات التي يعانها البشر في سبيل رفض هذه القيم ولعمري». إن هذا القول بعيد للصراع بين عناصر الحدل بعض توازنه، ويقترب جولدمان من إدراك طبيعة الحقيقة الأسطيقية باعتبارها تجاوزا لقطبي التنوع والوفرة الحسية من ناحية والوحدة التي تنظم هذا التنوع في كل تلاحم من ناحية أخرى.

ولكن لخلق أن جولدمان ركز على قطب الوحدة أكثر مما ركز على قطب التنوع. ولقد التفت إلى ذلك في السنوات الأخيرة من حياته. ومن هنا إلى أهمية دراسة القطب الأخير. وألمح إلى ضرورة دراسة استويات المعقدة للصراع داخل بنية الأعمال الأدبية نفسها، وبالتالي دراسة

(أ) الصراع على مستوى مركب القيم الذي تنكبه رؤية العالم التي تبني العمل ومركب القيم الذي يسعى العمل الأدبي إلى تبنيها.

(ب) الصراع بين المستوى الفردي والمستوى الجماعي داخل رؤية العالم.

(ج) الصراع بين مستويات الصياغة نفسها في عناصر الأبنية النصية.

وبعد الكشف عن هذه المستويات تأكيد وظيفة التلاحم إلى جانب وظيفة أخرى تقر بها من الحدل ولا تبعدها عنه وتتكشف هذه الوظيفة عندما يقول جولدمان^(٢٨): «على الرغم من أن نظرة العالم ترتبط ابتداءً بوظيفة التلاحم ووحدة للمعتقد المتضمنة في كل فعل إنساني. فإن عصر المعنى يرتبط، ابتداءً، بوظيفة مماثلة في الأهمية. وهي وظيفة العقل النقدي الذي يتجاوز نفسه بنفسه، فيحقق عنصرى التلاحم والتنوع اللذين يكونان كلية كل حمل شامل». ولكن هذا كله من قبيل الطموح الذي سعى جولدمان إلى تحقيقه، وحطت له قبيل وفاته، إلا أن المشروع نفسه بظل مشروعا لم يحققه جولدمان. وإنما يحاول تحقيقه بعض من يعملون الآن في هذا الحقل من الندرس. ولذلك مثل مفهوم «الحقيقة الأسطيقية»، عند جولدمان - مثيرا للخلاف والمشاكل

وإذا انتقلنا إلى مستوى آخر من مستويات هذه «الحقيقة» واجهنا مشكلة أخرى تتصل بعملية فهم هذه الحقيقة: على مستوى تحقيقها في العمل الأدبي. وهي مشكلة تتصل بتأويل النص نفسه. ومن هذه لراوية يثار السؤال المهم: ألا يعني تركيزنا على التوليد التاريخي لبنة

العمل الأدبي توقفنا عند بعض مستويات هذه الحقيقة الأسطيقية وليس كل مستوياتها؟ إن العمل - بالتأكيد - له دلالة الوظيفية المرتبطة برؤية العالم عند المجموعة التي أنتجته. ولكن ماذا عن دلالة الوظيفية بالقياس إلى مجموعة أخرى لم تنتج، على مستوى العصر الذي أنتج فيه، وعلى مستوى العصور اللاحقة، التي تتلقاه وتتأثر به؟ وهل تتلقاه وتتأثر به لأنه بصور «ذكرى تاريخية». أم لأنه بصور وضعها باليًا، فيحصل العمل بحياة أخرى غير حياته الأولى؟

لقد قال جولدمان - في «الإله الخفي» - إن العمل الفني يمكن أن يحتفظ بقيمته خارج المجموعة التي طهر فيها، لأن العمل ينقل الموقف المتعين الذي يعبر عنه إلى إطار المشاكل الإنسانية الكبرى التي تحقها علاقة الإنسان بأقرانه وعالمه. ومادام عدد الإجابات المتلاحمة عن هذه المشاكل عددا محدودا محدود بنية الشخصية الإنسانية ذاتها، فإن كل إجابة متلاحمة يمكن أن تتجاوب مع موقف تاريخي آخر، فلا تؤدي وظيفة واحدة بل وظائف متباينة تاريخيا. وبذلك يواجه نوعا من «الولادة الجديدة» المتعاقبة لنفس البنية. ووضح هذا لدى يقوله جولدمان. ولوضح فهمي له، فإنه بشر شكلا جديدا، يرتبط بي بمكر أن سببه «البسيوية التوليدية» لقراءة النص، أو لعمل الأدبي، وهو إشكال يدفعنا إلى التساؤل: هل نغير - في هذه الحالات - لتولدة - بين «مقصد» تاريخي محدد للنص، يرتبط بطبقة محددة أو مجموعة اجتماعية محددة، وبين «دلالات» متغيرة لنفس العمل عند طبقات أخرى ومجموعات اجتماعية أخرى؟ وإذا فعلنا ذلك لماذا يحدث للتفسير والشرح؟ وهل بظل الشرح ثابتا ويتعدد لتفسير؟ أم تظل «الدلالة الموضوعية» للعمل ثابتة في مستوياتها التاريخية فلا يتغير التفسير والشرح؟ وإذا طرنا إلى الإشكال من زاوية «وحدة الدلائل والموضوع»، ولكن على مستوى التعاقب الزمني، في قراءات النقاد الذين يتحركون داخل النظرية العامة التي يتحرك فيها جولدمان، فهل تظل العلاقة المؤسسة للوحدة بين طرول الدلائل والموضوع ثابتة؟ أم تتغير بتغير المجموعة الاجتماعية، وبالتالي تغير «رؤى العالم» عند النقاد؟ أم ترانا بحاجة إلى تعديل النموذج للمعنى وتطويرة حتى يقبل احتمالات التعقيد، وحتى يفص اشكالات كثيرة تطرحها «المرسبوطية» المعاصرة؟

وإذا تركنا التفسير والشرح وعدنا إلى «الحقيقة الأسطيقية» مرة أخرى، ومن زاوية أخرى، سنلاحظ أن جولدمان يرى أن العمل الأدبي يعبر عن نفس الحقيقة التي تعبر عنها الفلسفة، ولكن بصفة معاصرة. وكأننا إزاء لغة التصورات في الفلسفة ولغة الخيال في الأدب. وإذا كان «مدلول» اللغتين بظل واحدا رغم اختلاف «الدال» النوعي، فإن كتاب «الأفكار» ليس كالم يتطوى على نفس «البنية» التي تتطوى عليها «تراجيديا» المسرح عند راسين. إن النتيجة المنطقية لمرتبه على هذه المسألة هي أن «حقيقه» لأعبار أدبية وفلسفية واحدة، إذ تقع المعاصرة في طرائق التعبير محسب. وكأن المصنوع واحد والأشكال متغيرة والأمر - هنا - شبه بما يمكن أن يوضحه في «البحر التوليد» - عند تشومسكي - حيث ترتد «الأبنية السطحية» المتغيرة لحمل متعددة إلى «بنية عميقة» واحدة، تتولد عنها حمل متغيرة. وكأننا - هنا - يقول نيري إنخلون عتي - بوجه مظهر متعددة حقيق

كل حدوده الرائعة ، إلى المبروط على العمل الأدبي من المجتمع بدل الصعود من العمل إلى المجتمع ، فيما يقول دوبروفسكي . ولكن هذا التبرير يقودنا إلى أسئلة أخرى ، وإلى مشاكل أخرى ، جعلت الآراء تتضارب تضارباً ينافي حول جولدمان ومهجه

ويبدو جولدمان - من هذه الزاوية - وكأنه يسخر عقول الكثير من النقاد المعاصرين رغم اختلاف رؤاهم إلى العالم . وهكذا سمع ميريام جلوكسمان التي تتساءل عن جولدمان : ماركسي هو أم إنساني ؟^(٣١) وسمع تيري إيجلتون يتحدث عن الثغرات التي تكمن في مسح جولدمان^(٣٢) : فهناك مفهومه عن « الوعي الاجتماعي » ، وهو مفهوم يجعل يتعامل مع الوعي الاجتماعي باعتباره تعبيراً مباشراً عن الطبقة الاجتماعية ، مما يحول العمل الأدبي إلى تعبير مباشر عن الوعي والطبقة وهناك النموذج الذي يطرحه المسح كله ، وهو نموذج يعجز - فيما يقول إيجلتون - عن التوفيق بين الصراع الجدلي والتعقيدات ، وبين الثغرات والانقطاع ، مما يساهم في انزلاق المسح إلى أن يصبح مجرد صياغة آلية لعلاقة البنية الفوقية بالبنية التحتية في الرواية (مخصوصاً عندما يقول جولدمان - في كتابه « نحو علم اجتماع الرواية » ، أن هناك تماثلاً صارماً بين شكل الرواية ... وعلاقة البشر بمنتجاتهم في عصر معين ، كما أن هناك تماثلاً ثنائياً بين شكل الرواية والعلاقات الإنسانية في المجتمع السلمي .) ومن منظور إيديولوجي مخالف يحدثنا رولان بارت - رغم إعجابه بجولدمان الناقد - عن الهاكاكة الكلاسيكية التي يعيد جولدمان صياغتها في مسحه . ويحدثنا ناقد آخر - أقصر قامته بكثير من بارت - عن جولدمان الذي يقدم « عبوة جديدة »^(٣٣) لتراث قديم في غليظ عصره (على الموهبة) يشمل البيوية والوجودية والظاهرية ورواية التحليل النفسي . ويعترف هذا الناقد - وهو جورج ييزستراي - عند تحليل جولدمان لروايات مالرو محاولاً الكشف عن الرواية البيوية والوجودية والسيكولوجية في التحليل النقدي

ولكن هناك - على مستوى الإيجابيات - من يرى في مسح جولدمان بداية مهمة ، تصلح لتأسيس سوسيولوجيا عامة للفن ، كما صحت جابيث وولف في كتابها عن « القصص الأدبية وسوسيولوجيا الفن »^(٣٤) وهناك من يؤكد - وهو على حق - أن نقد جولدمان الاجتماعي يمثل رأس الحرية في جهد بدله قسم كامل من النقد الجديد ، في فرنسا ، ليؤسس مادح عشية لفهم الأعمال الأدبية . ويقال إن أغاث جولدمان جددت مهنا لسكال والجنسية ، وأحككت « المفهوم القوي » للرؤية التراجيدية ، وسلطت ضوءاً جديداً على تطور الرواية المعاصرة ، على نحو يكشف عن دين النقد المعاصر لتفسيرات جولدمان وشروحه لأعمال مالرو وآلان روب جرييه وجيروود وبناتاني ساروت وغيرهم^(٣٥)

تري أي هذه الأحوال والآراء أقرب إلى الدقة والصواب ؟ وأيهما أقرب إلى تصوير الإبحار المتميز للوسيان جولدمان ، وبناتاني الإسهام المتميز للبيوية التوليدية ؟ ذلك ما ينبغي أن يفكر فيه القارئ نفسه ، وأن يفكر فيه طويلاً ، وأن يطرح على جولدمان نفسه - في بعض ما كتب على الأقل - كل الأسئلة والمشاكل التي أثراها - عندئذ يصبح القارئ طرفاً في حوار خلاق ، يؤسس أصولاً نظرية عميقة لنقد

وحده ، وأنشكالا متعددة لمصنوع إيديولوجي واحد^(٣٦) وإذن فما يميز لأدب عن غيره هو الشكل الذي سيصبح كعبة خاصة في صياغة مصامين جاهرة سلعاً . وإذا صح ذلك فقد الأدب بعده المرق القديم ، ولم يعد طريقة خاصة في صياغة تجارب متميزة لا يعبر عنها العلم ولا تقدمها الفلسفة (بقايا المفهوم الرومانسي) وإنما يصبح صناعة لمصامين واحدة ، وكأن « الموت » - مثلاً - حقيقة ثابتة جاهرة . نظل في هي ، وإن تبدت محسوسة في « هيدرا » ، أو تبدت مجردة في « الأفكار »

وإذ نظرتنا بعين الاعتبار إلى ما يفترضه جولدمان عن « واحدية » لبنة و« تعدد » مصامين ، أو اختلاط ، فإن الأمر لن يتغير كثيراً . بل إن سيجعل من البنية « روحاً » هيجلياً يتحلل تجليات متعددة . أشبه بتجليات « الروح » في « الأشكال » . والنتيجة هي الفصل بين الشكل والمضمون رغم إعلان الوحدة الجدلية بينهما ، واضطراب العلاقة بين « الدال » و« المدلول » ، إذ لا شك أن كل تعبير في الدال - مادام على مستوى الأدب - يقود إلى تغير للمدلول

وإذا تأمنا - أخيراً - العمل الأدبي نفسه من حيث علاقته بهممه ، رغم كل ما في العلاقة نفسها من تعقد يسلم به جولدمان ، وإلى أي مدى يمكن التسميى يؤكد جولدمان - في كتابه « نحو علم اجتماع الرواية » - من « أن العلاقات بين العمل الأدبي والمجموعة الاجتماعية تنطوي على نفس نظام العلاقات بين الأجزاء والكل في العمل الأدبي »^(٣٧) . إن التسليم بهذا الفرض الحازم يقود إلى الإلحاح على الدلالة - وهي مصطلح يستخدمه جولدمان كثيراً - كما يقود إلى فهم العمل الأدبي باعتباره مظهرًا جمالياً لظهور مستقل عنه ، وعندئذ يصبح في قلب « الهاكاكة » معنى من معانيها ، وفي صيغة هيجلية للانعكاس من نوع مغير في الكيم محسب . ولن يتغير الوضع لو تحدثنا عن أبية أصغر تنبؤ عن أبية أكبر ، مادامنا سلم بصحة هذا الفرض ، لأن حال وجود العمل الأدبي ، وكيانه للمادى نفسه سيتناهى ، ليصبح مجرد عمل لشئ آخر

ولن يسترد العمل الأدبي كيانه للمادى المتميز إلا بتقدير ما فيه من صراع ذاتي ، وما فيه من عمليات هدم وبناء ، وما ينطوي عليه من نعمات صامتة لها لغتها التي تعبر بصمتها مثلاً تعبر العناصر الناطقة . وقد أصبح جولدمان نفسه إلى بعض هذه الناحية الخاصة للعمل الأدبي عندما تحدث عن قدرة العمل على رفع التلاحم في « رؤيه العالم » إلى أقصى مداه ، ولكنه لم يحول التلميح إلى صياغة تصورية تفل من غلواء مماثلة ، ولم يركز على ما تبعته إليه أدورمو في مناظرة بينها - عندما أكد أدورمو أن العمل الأدبي « نسقي » أو « نظام » ولكن من رواية واحدة محسب ، لأن هناك الزاوية الأخرى التي تحيل العمل بمصا للنظام - فكسبه طبيعته المزدوجة^(٣٨)

تري هل يرجع ذلك كله إلى أن جولدمان عالم اجتماع أدبي وليس نالفا بالمعنى الدقيق ؟ قد يكون ذلك صحيحاً . وقد يكون موقفه ، كعالم اجتماع ، هو الذي يدفعه دون أن يدري ، ورغم كل تحذيراته ، ويدغم

الأدبي ، ويتجاوز يوحى هذا القارئ متعلقة التسليم الساذج والرفض الأكثر سذاجة لكل ما هو جديد ، أو لكل ما يجالط قناعاته المستقرة

● هوامش البحث

- (١١) راجع - على سبيل المثال - مقال د. ك. ورمات صوان «وهم المصداق في الترجع الثاني»
- (١٢) W. K. Wimsatt: The Verbal Icon. Methuen. 1970. pp. 13-18
- (١٣) راجع ما كتبه هيرش في
- E. D. Hirsch: Validity in Interpretation, Yale University Press. 1967
- (١٤) Goldmann «Dialectical Materialism and Literary History» in New Left Review. No. 92 July-August 1975. p. 4.
- (١٥) يجد القارئ الفصل عروس - باللغة العربية - في هذه السوريات في كتابي «أبراهيم» مشكلة البنية - مكتبة مصر - القاهرة - ١٩٧٦ - صلاح فضل ، نظرية البنية في النقد الأدبي - مكتبة الانطون - القاهرة - ١٩٧٧
- (١٦) Goldmann «Genetic Structuralism in Sociology of Literature», in Elizabeth Burns (ed.) Sociology of Literature and Drama, Penguin. 1973. pp. 112-113
- (١٧) Goldmann: Towards a Sociology of the Novel, trans. by Alan Sheridan, Tavistock Publications. 1973. p. 156.
- (١٨) انطرت «هيدرا» - بالذات - لأنها أكثر مسرحيات راسين شيوعاً لدى القارئ العربي المعاصر ، فقد ظلت على المسرح القومي في القاهرة ، ودرجتها أكثر من مرة ، وبعد أهم ترجماتها ترجمة أدونيس (عل أحمد سعيد) التي صدرت بالتحقيق سماح لدراسه رولان بارت - وقد صدرت في سلسلة «مس المسرح العالمي» ، العدد ١١٨ ، (دورة الإعلام - الكويت ، يوليو ١٩٧٩
- Roland Barthes: On Racine, trans. by Rich and Howard, Octagon Books. 1977. p. 69
- Cultural Creation, p. 109.
- Towards a Sociology of the Novel, p. 160.
- The Hidden God, pp. 315
- The Structuralist controversy, p. 109.
- Dialectical Materialism and Literary History, p. 41.
- George Blaziray: Marxist Models of Literary criticism, Columbia University Press, 1978. p. 88-10
- انظر كتيّف هذا النقد لجرولمان
- Miriam Glucksmann: Lucien Goldmann, Humanist or Marxist? in New Left Review No. 56, July-Aug 1969
- A. drian Mellor: «The Hidden Method, Lucien Goldmann and the sociology of Literature», in Birmingham University Working Papers in Cultural Studies, No. 4, Spring 1973. p. 89
- Goldmann «Criticism and Dogmatism in Literature», in David Cooper (ed.) The Dialectics of Literature, Pelican. 1968. p. 145.
- Ideology and Writing, p. 904.
- Terry Eagleton: Criticism and Ideology, Humanities Press. 1976. p. 97
- Towards a Sociology of the Novel, p. 156 Cultural Creation pp. 144-145
- Cultural Creation, pp. 144-149
- Terry Eagleton: Marxism and Literary Criticism, University of California Press. p. 32-34.
- Georg Blaziray op. cit., p. 158.
- Janet Wolff: Hermeneutic Philosophy and the Sociology of Art, Routledge & Kegan Paul, 1975
- Serge Doubrovsky: The New Criticism in France, Trans. by Derek Collman, the University of Chicago Press, 1973, pp. 186-187.

(١) يصبح هذا الوعي الجسمي ، أو «غير الوعي» عندما نتحدث عن طيفي الفيزيولوجية كإنسان متعب، وقد لا أعي النسب الذي يحدد عمل أجهزة الحيوية أو النظام البيولوجي داخل جسمي ، ولكن علم وعي بهذا النسب أو النظام لا يمثل حالة من حالات اللاوعي UNCONSCIOUS بل الوعي الفردي ، لأن لا أكتفح هذا النسب أو النظام - أنا لا أدري عنه شيئاً محسب ، فلا وصفي في عالم ، فن المطلق فن ألهام وأصبح ولعنا به ، وأزدد خبرة به ، ونسج

Lucien Goldmann «Structure: Human Reality and Methodological Concepts», in Richard Macksey (ed.) The Structuralist Controversy, The Johns Hopkins University Press. 1973, p. 101

(٢) انظر Goldmann: The Hidden God, trans. by Philip Thody, Routledge & Kegan Paul. 1977. p. 17

ولقد ناكته الرشيد الذي في «النظرية الاجتماعية في الأدب» لصاحب الأدب العربي - الجماعة العوسية ، مركز الدراسات والأبحاث الاقتصادية والاجتماعية ، ١٩٧٨ ، ص ١٩٣-١٩٤

(٣) ومن هذه الزاوية تنبهر «رؤية العالم» هي «الأبديولوجيا» ، ذلك لأن الانحاح لكل التلاحم في «الرؤية» يجعل لها وصفاً متيزاً ، خصوصاً عندما تعلم أن جولمان يرى أن الأبديولوجيا منظور جزئي ، واحد من الخائب ، مشوه الوعي ، وليس نظرة شاملة متلاحمة للعالم ، وإذا كانت الأبديولوجيا ترتبط فإن رؤية العالم تكندج وراء الوصول إلى كون من الحقيقة ، هي - في النهاية - الحقيقة بالنسبة إلى بشر محددين ، وفي لحظة تاريخية محددة . راجع

Laurenson & Swingewood: Lucien Goldmann and the study of Literature, in New Society, 342, 4th September, 1969 p. 354.

ولقد ناكته على شراوى عن «لوسيان جولمان» .. بعض آرائه في الاجتماع والسياسة ، دراسات حرية ، العدد (١٠) ، أغسطس ١٩٧٩ ، ص ٦٣ - ٨٠

(٤) Goldmann: Ideology and Writings, Times Literary Supplement 28th September 1967. p. 903

(٥) الأبديولوجيا كلمة اسم مشتق من اللفظ اللاتيني Libet ، ومعناه الجسمي «الشعر» ، أو ركبته ، ويطلق على الرغبة ، ولأنها الرغبة النفسية ، أو النفسية ، وقد استمدت مروجها من اللفظ لأخلاقه من الفكرة النفسية من جهة ما هي طاقة حيوية مشحونة على محسوس الحياة الفردانية . والليبي Libet هو لغوي إلى الليبي .

(٦) سبب إلى جينيس Jansenius صفت ليريس Ypsum الذي انقضى عشرين عاماً في كتابة الأوغسطينوس Augustinus الذي ظهر عام ١٦١٠

(٧) Goldmann: Cultural Creation, Trans. by Grace Bart Grahil, Telos Press. 1976. p. 16.

(٨) George A. Husco: Ideology and Literature, in New Literary History. Vol. IV No. 3. 1973, p. 429.

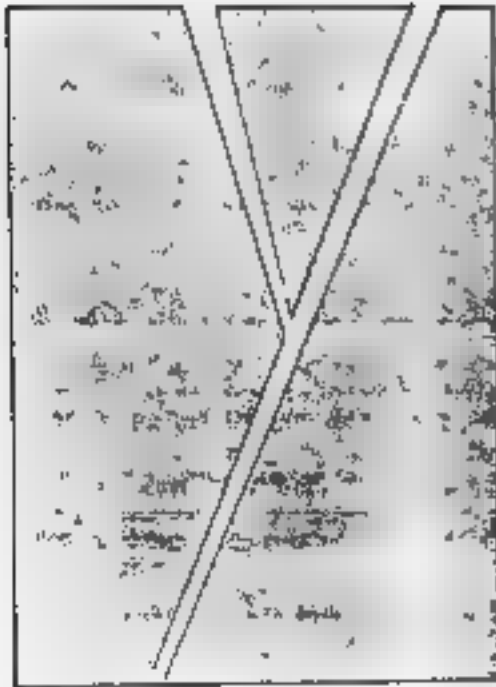
(٩) Goldmann «The Sociology of literature, Status and Problems of Methods», in International Social Science Journal, Vol. XIX, No. 4.

(١٠) Ideology and Writing, loc. cit.

علم الاجتماع الأكاديمي

الوضع ومشكلات المنهج

لوسيان جولدمان

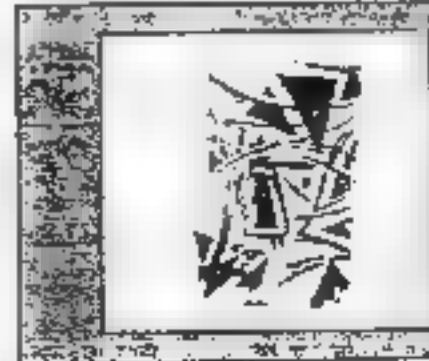


يتمرغم اجتماع الثقافة السوي التوليدى عددا من الأعمال تتميز بحقيقة مؤداها . أن القائمين هذه الأعمال - في سعيهم إلى تأسيس مسح فعال لدراسة إيجابية للحقائق الإنسانية وللخلق الثقافي بوجه خاص - يضطرون إلى العودة إلى نمط من التأمل الفلسفي . يمكن أن يوصف ، تعميما ، بالحدلية

ونتيجة لذلك ، يمكن أن يقدم هذا الاتجاه ، إما باعتباره جهدا يتطوى على بحث إيجابي ، يضم جمعا من التأملات الفلسفية الطامع ، وإما باعتباره انجماها بوجه ، ابتداء ، صوب بحث إيجابي ، بشكل ، في النهاية ، أساسا منهجيا لسلسلة شاملة من أنشطة البحث النوعية

ولما كان المسح الذي يفرضه أول هذين الاتجاهين قد طبق في مناسبات عديدة ، فإننا نرى في تبنى المسح الذي يفرضه الاتجاه الثاني ، ولذلك فإن المهم ، ابتداء أن تؤكد - دون أمل كبير في فاعلية التحذير ، إذ تنأى الأهواء على النصيح ، أن الملاحظات التالية ، بطابعها العام والفلسفي ، لا تنصل عن أى مقصد تأملي . كما أنها لا تطرح إلا باعتبارها ملاحظات لازمة للبحث الإيجابي

والملاحظة الأساسية الأولى التي سندرجها هنا هي أن أى تأمل في العلوم الإنسانية يتم من داخل المجتمع لا من خارجه ، وأن هذا التأمل جانب ، محدود في أبعاده حسب الظروف ، من الحياة العقلية ككل . وبعد ، يشكك هذا التأمل حد من الحياة الاجتماعية . فإنه يعبره ، كحرره من نفسه على نحو يتناسب مع أهميته وفاعليته



هذا النص أو نولده ، بأن يحاول أن يظهر الكيفية ونوعها وتبين تشكلها بها خاصية وظيفية لية العمل الأدبي أي أن عليه أن يظهر المدى الذي تؤسس به آلية حالة ذاته من حالات السلوك ، لذات فردية أو جماعية ، في موقف معطى

وتستلزم هذه الطريقة ، في طرح للمشكلة ، نتائج متعددة ، تتعدل معها ، جذريا ، المناهج التقليدية لدراسة الحقائق الإنسانية عامة ، والحقائق الأدبية خاصة . ويمكن أن تذكر بعض هذه النتائج ، بادئين ، أولا ، بالنتيجة التي تتصل بعدم التركيز في فهم العمل ، على المقاصد الواعية للأفراد ، أو المقاصد الواعية للأديان ، في حالة الأعمال الأدبية

إن الوعي ، بالتأكيد ، عنصر جوهري فحسب من عناصر السلوك الإنساني . وله ، في أغلب الأحوال ، محتوى لا يتمشى مع الطبيعة الموضوعية لهذا السلوك . وعلى العكس مما يراه بعض الفلاسفة ، من أمثال ديكارت وسارتر ، فإن الدلالة لا تظهر مع الوعي أو تتحد معه إن القطة التي تطارد فأرا تسلك بطريقة دالة تماما ، دون أن يكون لديها ، بالضرورة ، أو حتى بالاحتمال ، أي وعي ، ولو بصفة أولية^(١) . ومن المؤكد أن السلوك يصبح أكثر تعقيدا ، عندما نظر إلى الأثر المستويات البيولوجية والرمزية والفكرية ، إذ تصبح أصول المشكلات ومصادر الصراعات والمصاعب ، فضلا عن إمكانية حلها ، أكثر تعقيدا وتداخلا ، ولكن لا يوجد ، رغم ذلك ، شيء يدل على فهم الوعي يغطي غالبا ، أو حتى لمحيانا ، كل الدلالة الموضوعية للسلوك . ويمكن التعبير عن نفس الفكرة ، في حالة الكاتب ، بشكل أكثر بساطة ، إذ يحدث أن يكتب عملا تحت وطأة رغبة في تحقيق وحدة جمالية ، ولكن البنية الكلية لهذا العمل بعد إنجازها ، قد تشكل ، عندما يترجمها الناقد إلى لغة تصورية ، رؤية تختلف عن الفكرة التي أثارها الكاتب عند صياغة العمل ، بل تتعارض هذه الرؤية مع قناعات الكاتب ومقاصده الواعية .

وبحسب ، والأمر كذلك ، أن يتعامل عالم الاجتماع الأدبي خاصة ، والناقد عامة ، مع المقاصد الواعية للكاتب باعتبارها عرصا من أعراس كثيرة ، وباعتباره جانباً من جوانب التأمل في العمل ، أي مصدرا لجميع بعض الفرضيات . وشأن المقاصد الواعية في ذلك شأن أي عمل تقدي من العمل الأدبي ، يمكن أن يفيد منه عالم الاجتماع الأدبي ، بشرط أن يؤسس أحكامه ، في النهاية ، معتمدا على النص الأدبي وحده ، دون أن يمنح المقاصد الواعية للكاتب أي تحيز .

٣ - إن العلاقة التي ذكرتها بي مية وعي المجموعة الاجتماعية وعالم العمل (الأدبي) تؤسس ، في الحالات المرغوبة من الباحث ، تماثلا دقيقا بنظري على علاقة دالة بسيطة . ولذلك قد يحدث ، كما يحدث في أغلب هذه الحالات ، أن تتأثر محتويات متغيرة الخواص تماما ، بل محتويات متعارضة ، أو توجد هذه المحتويات المتعارضة في علاقة شاملة على مستوى أبية المقولات . إن علما خياليا ، واضحا في تباينه التام عن أي تجربة معينة ، كما يحدث في الحكاية الخرافية ، يمكن أن يتأثر في بنيته مع تجربة مجموعة اجتماعية بعينها ، أو يرتبط ، على أقل تقدير ، بهذه التجربة ارتباطا دالا . وليس هناك والأمر كذلك ، أي تعارض في وجود علاقة محكمة بين الخلق الأدبي والواقع الاجتماعي التاريخي من ناحية ، ولغة الخلق التحليلي من ناحية أخرى

٤ - ومن هذا المنطلق فإن فهم الخلق الأدبي أو روايته لن تدرس باعتبارها أمعالا عادية ، بل تدرس باعتبارها روايات تتناسب مع ذلك المنحى الخاص من البحث الموضوعي . يضاف إلى ذلك ، أن أبية المقولات التي يُشغل بها هذا النوع من علم الاجتماع الأدبي هي ، تحديدًا ، الأبية التي تعطي للعمل الأدبي وحدته ، أي أنها أحد العنصرين الأساسيين للخاصة الجمالية المميزة لعمل ، كما أن تحمل الطبيعة الأدبية الحقة للعمل الأدبي

٥ - إن أبية المقولات التي تحكم الوعي الجماعي والتي تتحول إلى عالم تحيل بخلق الفنان ليست أبية واحدة أو لا واعية بالمعنى الفرويدى للكلمة ، أي ذلك المعنى الذي يفترض عملية كت سلفا ، إنها عمليات غير واعية شبيهة ، من بعض الزوايا ، بعمليات التي تحكم أبية الأعصاب والمعضلات ، فتحدد الخاصية المميزة لحركاتنا وانحاناتنا . وهذا هو السبب في أن الكشف عن هذه الأبية ، وبالتالي إدراك العمل الأدبي ، لا يمكن أن يتم بدراسة شكلية خاصة ، أو بدراسة تتوجه إلى المقاصد الواعية للكاتب أو نهم - أساسا - سيكولوجية اللاوعي ، وإنما يتم هذا الكشف ، فحسب ، بالخط البيوي الاجتماعي من البحث

ب. هذه نتائج ثماراً منهجية مهمة - إنها تلمح إلى أن كل دراسة واحدة ، في علوم الإنسانية - يجب أن تبدأ ، معهد لتشرح الموضوع المدروس . وذلك بالنظر إلى الموضوع معه باعتباره مركبا من استجابات دالة - تفسر بينها معظم الأوجه الحرة الإنسانية التي يواحيها الباحث .

وبمعنى ذلك ، في حالة علم الاجتماع الأدبي ، أن على الباحث أن يسعى ، ابتداء ، كى يفهم العمل الذى يدرسه ، إلى أن يكشف بية تفسر عمليا بعض ككل ، كما يجب عليه بالتالى ، أن يدور في إطار قاعدة أساسية واحدة ، وذلك مالا يحترمه المتخصصون في الأدب ، عادا ، لسوء الحظ - إن على الباحث أن يفسر النص ككل دون أن يصيب إليه شيئا . ومعنى ذلك ، بكلل ، على الباحث أن يشرح تشكل



والنفس ، أن هناك جانبين مهمين ، كشفتها دراسات علم الاجتماع البيوي من حيث مواجهتها للدراسات التحليل النفسى .

أما الجانب الأول فيتمثل في حقيقة مؤداها أن وضع كلتا العميتين (أى الشرح والتفسير) لا يعنى وصفاً لشيء واحد من وجهتى نظر مختلفتين

لو نظرنا إلى الأمر من زاوية اليبيلو الخاصة بالتحليل النفسى لاستحال علينا أن نعزل الشرح عن التفسير ، خلال البحث أو بعد الفراغ منه ، مع أنه يمكن لهذا الفصل أن يكون فاعلاً ، بعد الفراغ من البحث ، في التحليل الاجتماعى . كذلك لا يوجد تفسير متأصل لحلم أو هذيان محزون^(٢) ، لسبب بسيط مؤداها أن الوعى ليس له أى استقلال سوى على المستوى اليبيلدى ، أى على المستوى السلوكى لدات فردية ، تهدف إلى تملك مباشر لموضوع . أما عندما تكون الذات ذاتاً محاوذة للفرد Transindividual Subject فإن انعكس هو الذى يحدث . فيصبح هذا التفسير قائماً ، إذ يتعد الوعى أهمية أعظم . وتعمل إلى تشكيل بنية دالة ، (ليس هناك قسمة للعمل وبالتالي لن يكون الفعل ممكناً دون اتصال واع بين الأفراد الذين يشكلون الموضوع) .

إن هناك ثلاثة عناصر مشتركة ، على الأقل ، تربط ما بين علم الاجتماع التوليدى والتحليل النفسى . أما أولاً فهو أن كل سلوك إنسان بشكل جانبا من بنية دالة واحدة على الأقل . وثانياً أن السلوك لا يفهم إلا عندما يدمج في بنية يسعى الباحث إلى الكشف عنها . أما ثالث هذه العناصر فيربط بتأكيد استحالة فهم البنية إلا بالنظر إليها على مستوى تولدها الفردى في التحليل النفسى أو التاريخى في علم الاجتماع التوليدى . ومن هذه الزاوية ، يمكن أن يكون التحليل النفسى سبوبة توليدية . شأنه في ذلك شأن علم الاجتماع الذى يسعى من أجله

ولكن هناك خاصية متعارضة تفصل ، رغم ذلك كله ، بين الاثنين وتكرر هذه الخاصية في نقطة مؤداها أن التحليل النفسى يحاول اختزال السلوك الإنسانى كله في ذات فردية ، وفي شكل واحد لرحبة في موضوع ، بغض النظر عن إعلان هذه الرضة أو التسمي بها . أما علم الاجتماع التوليدى فإنه يفصل السلوك اليبيلدى ، وهو ما يدرسه التحليل النفسى ، عن السلوك الذى يتطوى على خاصية تاريخية (يشكل ، يخلق ، يتعاى جاساً بها) لدات محورة للفرد ، لا يمكن أن تنبؤ إلى موضوعها إلا بعد توسط لطمع بفتصبه الانسجام . ويرتب على ذلك أن السلوك الإنسانى لابد أن يختلف دلالاته ، عندما يدمج في بنية لبيدية . عن دلالاته عندما يدمج في بنية تاريخية . يضاف إلى ذلك أن تحليل الموضوع لن يكون واحداً في كلتا الحالتين . إن بعض عناصر نفس أو الأدب . وبست كل العناصر في شمولها ، يمكن أن تدمج في بنية لبيدية . فيمكن تحليل النفسى من فهمها وشرحها بربطها في دون الوعى الفردى . ولكن الدلالات للتكشع لن يكون لها . في هذه الحالة . سوى نظام لا يختلف عن نظام الرسم أو الكتابة في أعمال يتجهج أى محزون . يضاف إلى ذلك أن نفس الأعمال الأدبية أو الفنية تؤسس : علماً تدمج في بنية تاريخية ، أنية سية مسجعة ، تطوى

ولدينا ، بعد ذلك ، نتيجة ثانية تتصل بعدم المبالغة في تقدير أهمية الفرد في الشرح ، الذى هو - أى الشرح - في النهاية ، صلية بحث عن ذات فردية أو جماعية ، يصبح معها للية العقلية التى تحكم العمل خاصية وصعية دالة . ومن المؤكد أن للعمل ، دائماً ، وظيفة فردية دالة بالنسبة إلى كاتبه ، ولكن هذه الوظيفة الفردية : على نحو يتكرر كثيراً فيما يرى ، ليست متصلة تماماً بالنسبة للعملية التى تحكم الخاصية الأدبية الحقة للعمل ، فضلاً عن أن هذه الوظيفة لا تخلق عمل بأى حال من الأحوال . إن حقيقة كثرة مسرحيات عبد كاتب مثل راسين ، وباتحديد المسرحيات التى كتبها . أمر له دلالاته . لاشك . بالنسبة إلى راسين الفرد ، في ضوء شابه الذى قضاه في بور - رويال ، وعلاقاته ، بعد ذلك ، برجال المسرح والبلاط ، فضلاً عن علاقاته بجماعة جنسية وفكرية ، بل بأحداث كثيرة في حياته . غير على معرفة تقريبية بها . ولكن وجود الرؤية التراجيدية هو العصر الذى شكل فعلاً مواقف كوت نقد البدء التى دعمت راسين إلى كتابة مسرحياته . أما بناء هذه الرؤية نفسها ، تحت تأثير أيديولوجية مجموعة جنسية في بور - رويال وسان سيران ، فقد كان بمثابة استجابة وظيفية دالة لبالة المسرح notions de robe تجاه موقف تاريخى محدد . لقد كان على راسين الفرد ، المرتبط بهذه المجموعة وأيديولوجيتها المتقدمة نوعاً ما ، أن يواجه عدداً من المشكلات العملية والأخلاقية ، (مواجهة أنتحت في النهاية ، عملاً شكلته رؤية راجعية ، صيفتاً بدرجة راقية إلى التلاحم . ودست فيه لا يمكن شرح تولد العمل الأدبى عند راسين أو دلالاته بمجرد الاختصار على ربط العمل بتصور راسين للفرد أو سيكولوجيته الخاصة .

ولدينا ، ثالثاً ، نتيجة تتصل بما نسميه ، عادة ، بالمؤثرات . وهى عامل ليس له أى قيمة شارحة . بل إنها تؤسس ، على أكثر تقدير ، إشكالات يجب أن يواجهها الباحث . إن هناك في كل لحظة ، عدد من المؤثرات الحاضرة بالاعتبار ، يمكن أن تؤثر على الكاتب . على أن ما يستحق الشرح ، حقيقة ، هو السبب الذى يجعل لعدد قليل من هذه المؤثرات ، بل لمؤثر واحد فحسب ، أثراً فعلياً حقيقياً . يضاف إلى ذلك السبب الذى يجعل هذه المؤثرات تتحول وتبدل ، بل تتعرف عن غيرها في عقل الشخص الذى يتأثر بها ، وفي أعماله على السواء ، ولكن علينا أن نبحث عن إجابات هذه الأسئلة في العمل الذى يدرسه لكاتب من الكتاب ، وليس كما يظن عادة ، في العمل الذى يفترض أنه أثر في لكاتب

إن فهم النص ، باختصار ، مشكلة تتصل بالتلاحم الداخلى للنص . وهو مشكلة لن نحل إلا بالفراض أن النص . كل النص وليس أى شيء سواه ، هو ما يجب أن يؤخذ مأخذاً حرفياً ، وأن على المرء أن يبحث ، في داخله ، عن بنية دالة شاملة . أما الشرح فإنه مشكلة تتصل بالبحث عن ذات فردية أو جماعية (ونحن نظن أننا لا نواجه إلا ذاتاً جماعية في أعمال الثقافة . لأسباب أوضحناها من قبل^(٣) من حيث علاقاتها ببنية عقلية تحكم العمل . ذات خاصية وظيفية . وبالتالي خاصية دالة . ويمكن أن نضيف ، ماداماً نعى إمكانية الشرح

واضح. وبالمثل فإن فهم الحسية هو شرح لتولد الحسية المتطرفة. كما أن فهم تاريخ نبالة المروج في القرن السابع عشر هو شرح لتكون الحسية. وأخيراً فإن فهم العلاقات الطننية لتجتمع القرسي في القرن السابع عشر إنما هو شرح لتغير نبالة المروج. إلخ.

ويترتب على ذلك أن كل بحث موضوعي في العلوم الإنسانية يجب، بالضرورة، أن يقوم على مستويين مختلفين: أي مستوى الموضوع المدروس نفسه ومستوى البيئة المحيطة به. ويمكن الصق من هذين المستويين من البحث. أصلاً. في درجة تدل البحث مع كلا المستويين. إن دراسة موضوع من الموضوعات - سواء كان هذا أدبي أو واقعي اجتماعي - إلخ - لا تعد كافية ما لم تكشف عن بيئة تفسر، بطريقة مقبولة - عدداً محدداً من الحقائق الإمبريقية، وبخاصة تلك الحقائق التي تبدو ذات أهمية خاصة^(١). وبذلك تصبح الدراسة، إذا كانت غير قابلة للتصديق، محمية للممكن على الأقل. فتنبعث على تحليل آخر بطرح بيئة أخرى. إما أن تقود إلى نتائج مماثلة للدراسة السابقة. أو تقود إلى نتائج أصل منها.

ويختلف الموقف إذا ما تأملنا من زاوية البيئة المحيطة. إن البحث لا يتم بهذه البيئة إلا من حيث وطبيعتها الشارحة لموضوع بحثه. يضاف إلى ذلك أن إمكانية تسليط الضوء على بيئة الموضوع هي التي تحدد اختيار بيئة خاصة، من بين عدد من الأبيات المحيطة. تبدو ممكنة عندما يشرع الباحث في العمل. ولذلك يسبق عمل الباحث عندما يكشف، بشكل كاف، العلاقة بين بيئة موضوعه الذي يدرسه والبيئة المحيطة، التي تفسر تولد البيئة الأولى باعتبارها طبيعة لها. ويستطيع الباحث، بالطبع، أن يمتدح بيئته إلى مدى أبعد، ولكن موضوع الدراسة، في هذه الحالة، يتغير عند لحظة معينها، فيصبح ما كان دراسة في بسكال مثلاً، دراسة للحسية أو لبالة المروج، إلخ.

وما دام الأمر كذلك، فمن المهم أن نميز تمييزاً دقيقاً بين التفسير والشرح، من حيث طبيعتها ومن حيث نتائجها، ذلك على الرغم من أنه لا يمكن، أثناء ممارسة البحث، فصل التفسير المتأصل عن الشرح بواسطة البيئة المحيطة، كما أنه لا يمكن أن يتم أي تقدم في أي من هذين (التفسير والشرح) إلا بمراوحة مستمرة بينهما. وبالمثل، فمن المهم أن لا تعارق أذهاننا حقيقة مؤداها أن التفسير متأصل دائماً في الموضوع التي ندرسها (بينما الشرح خارجي دائماً بالنسبة لهذه الموضوع). وكذلك علينا أن نعي أن كل شيء يوضع على مستوى علاقة الصر بالحقائق الخارجة عنه - سواء كانت هذه الحقائق متصلة بمجموعة اجتماعية، أو متصلة بتكنولوجيا المؤلف، أو حتى بكلفة الشمس - له خاصية شارحة لا يمكن الحكم عليها بعيداً عن النص^(٢) إلا من هذا الموقف.

ولكن، مع أن هذا المبدأ سهل الاحترام فيها يبدو، إلا أن الأهواء للتخصية ساعدت، دائماً، على انتهاكه في التطبيق. ولقد كشف لنا اتصالاتنا بالتخصص في الدراسات الأدبية مدى الصعوبة في تبنيهم اتجاهها، يمكنهم من النظر إلى النص الذي يدرسونه على نحو مقارب لاتجاه عالم الفيزياء أو الكيمياء، عندما يحلل نتائج تجربة من

على وحدة، مثلاً نظري على درجة عالية من الاستقلال السبي، مما يعكس أحد العناصر المكونة لقيمتها الأدبية أو الفنية الحقة.

ب. السلوك الإنساني بكل مظاهره مثل، بدرجات متفاوتة بالنفع، مرجحاً من دلالات كلا النوعين. وهكذا يصبح إراء نتائج محور أو إراء إحدى روائع الفن، فالأمر متوقف على ما إذا كان الإشباع الفبيدي يسود إلى درجة تحطم الانسجام الداني. على نحو شبه تام. أو بعكس. عندما يدمج الإثن - البيدي في انسجام داني لا يقصى على بصيرته (ومفهوم أن يقع تحت الظواهر الإنسانية موقعا يتراوح بين هذين القيصين).

أما الجانب الثاني المرتبط بحقيقته مؤداها أن عمليتي الفهم والتفسير ليستا عمليتين متعارضتين في البحث، أو مختلف إحداهما عن الأخرى، وذلك رغم المناقشات المستعصية التي تمت في الجامعات. وبخاصة الجامعات الألمانية.

وإراء هذه النقطة عيب أن يستعد. انتهاء. كل الميراث الرومانتيكي المرتبط بالتمذهب، أي الله «نفس» أو الاتحاد اللام لهم العمل. بما يطرأ إلى الفهم باعتبارها عملية عقلية إلى أقصى حد. بمعنى أنها تقوم على أدق وصف ممكن لبيئة دالة. صحيح أن الفهم، شأنه شأن أي عملية عقلية أخرى، يتدعم بالاهتمام بالذي يبدو الباحث تجاه موضوعه. وأغنى بذلك التعاطف أو الشعور أو الحيدة التي يمكن أن يثيرها الموضوع في الباحث. ولكن الشعور، كونه حاجة كحامل لا يقل عن لتعاطف دنا للفهم (إذا لم نجد الحسية فيها أفضل، أو تحديداً أدق، مما وحدته لدى من اصطفتهم من صاهاوا «الفصايا الخمس» الشهيرة، وهي تعريف دقيق للرؤية التراجيدية) كما أن هناك عوامل أخرى عديدة. يمكن - نعم الباحث أو تعوقه. منها، على سبيل المثال، المراجع النمسي المتعدد. والصحة الحيدة، أو لعكس، كما يحدث عندما يعاني الباحث من حالة من حالات الإحباط، أو من هجمة آلام الأسنان. ولكن ذلك كله لا علاقة له بأسطق أو نظرية المعرفة.

ومهما يكن من أمر، علينا أن نخشى أبعد من ذلك. إن الفهم والشرح يسا عمليتين عقليتين مختلفتين، بل هما عملية واحدة ترتبط بظواهر مختلفة. ولقد قلنا إن الفهم هو الكشف عن بيئة دالة متصلة في الموضوع المدروس (أي في هذا العمل الأدبي أو ذلك). أما الشرح فهو دوماً هذه البيئة، كمفرد مكون، في سة شاملة. لا يستكشفها الباحث في تفاصيلها، بل يستكشفها بالقدر الذي يفي به. فحسب. على أن تفهم العمل الذي يدرسه. إن المهم هو أن تؤخذ البيئة المحيطة باعتبارها موضوعاً للدرس، وعندئذ يتقرب ما كان شرحاً ليصبح فيها، كما يبدو على البحث الشارح أن يتصل ببيئة جديدة أوسع.

ويمكن أن نقدم مثلاً لتوضيح الأمر. إن فهم «الأمكار» لبسكال أو تراجيديات راسين يعنى الكشف عن الرؤية التراجيدية التي تؤسس أسس الدالة التي تحكم عمل. من وبسكال على السواء. كما أن فهم بيبي الحسية المتطرفة يعنى شرح تولد «الأمكار» وتراجيديات

تجاربه . ويمكن أن يذكر بعض الأمثلة العشوائية التي توصلت إليها . فقد ذهب متخصص في التاريخ الأدبي يوما ، إلى أن هكتور ، لا يمكن أن يتحدث في مسرحية اندروماك لأنه ميت ، وأن ما سمعه في مسرحية راسين ، إنما هو وهم امرأة يتقادها موقف بالغ اليأس والعراقة ، فيصير بها إلى أقصى درجات الاحتياج . وليس هناك شيء من هذا القيل ، للأسف ، في نص مسرحية راسين ، فنحن لا نعلم من النص سوى أن هكتور - هكتور الميت - يتحدث في مناسبتين .

وفي مرة ثانية ، ذهب مؤرخ آخر للأدب إلى استحالة رواج دون جوان مرة كل شهر ، وذلك للاستحالة العملية لمثل هذا الزواج ، حتى في القرن السابع عشر . وإذن فليس أمامنا سوى أن نشرح هذا الخبر المحرم في مسرحية موبير عن أنه محار أو سحرية . ولكننا إذا قلنا هذا الشرح لكأن من السهل أن نجعل النص يقول أي شيء نود . حتى إن كان هذا الذي نود عكس ما يقرره النص مباشرة .^(١)

نرى ماذا يمكن أن يقال عن عالم فيزياء ينكر نتائج تجربة من تجاربه ، ويستبدل بها نتائج أخرى ترضيه أكثر ، لا شيء إلا لأن النتائج الأولى لا تسعد مزاجه ١٩

أما المثال الأخير ، فقد حدث في إحدى مناقشات حلقة ريجون Raymond (عام ١٩٦٥) ، حيث كان عبرا علينا كل عصر أن نضع أنصار التفسيرات التي تعتمد على التحليل النفسي بحجة أولية ، مؤداه أن المرء لا يمكن أن يتحدث عن مادون الومي لأورست أو عن رغبة أوديب في الزواج من أمه ، بغض النظر عن كراهات هذا النوع من الشرح ، مادام أورست وأوديب لبا بشرا أحياء بل نصوصاً ، كما أن الإنسان ليس من حقّه أن يضيف أي شيء ، مها كان ، إلى نص لا يقدم أي إشارة إلى مادون الومي أو إلى سفاح لغوي .

إن المبدأ الشارح لا يوجد ، مها كانت جدية الشرح في التحليل النفسي ، إلا في مادون الومي عند سوفوكليس أو أيسكيلوس فحسب . أي أنه لا يوجد في مادون وهي الشخصية الأدبية ، فالشخصية الأدبية لا توجد إلا مها تقرره بوصف فحسب . ومن الملاحظ ، على مستوى الشرح ، أن المتخصصين في الأدب يتيرون تها مؤسفاً إمكانية الشرح لسببولوجي ، بعض النظر عن فاعلية هذا الشرح أو نتائجه ، وذلك لأنهم يفترضون أن هذا الشرح أكثر فائدة ، مع أن الاتجاه العلمي حقيق لا يمكن أن يتشكل إلا بأن تختير ، بطريقة نزوية قدر الإمكان ، كل لشروح المطروحة ، حتى تلك التي تبدو عبثية (وهذا هو السبب في ذكرى كلمة الشمس منذ قليل ، مع أنها لا تنطوي على شرح لشيء) وأن يعتمد اختيارنا للشرح ، كل الاعتماد ، على النتائج التي يفرضها ، وبالتالي على مدى تقبل النص ذاته لهذا الشرح .

إن عالم الاجتماع الأدبي يبدأ من نص ، هو بمثابة كتلة من مادة ومرفقه شبيهة ، من هذه الزاوية ، بالمادة التي يواجهها أي باحث آخر في علم الاجتماع . ومن هنا فإن عليه أن يعالج أولاً ، مشكلة التحقق من

المدى الذي تؤسس به معطيات هذه المادة موضوعاً دالاً ، أي بية ، يمكن أن يؤدي البحث الإيجابي فيها إلى نتائج مثمرة

ويمكن أن يصيف إلى ذلك ، أن عالم اجتماع الأدب والفن ، عندما يواجه هذه المشكلة ، يجد نفسه في موقف ينطوي على ميره ، قد لا يجدها الباحثون في مجالات أخرى من علم الاجتماع . ذلك لأنه من الممكن أن يهتم أن الأعمال الأدبية التي تواتر نقاؤها بعد حبسها تؤسس ، في أغلب الحالات ، هذه البنية الدالة^(٢) . في حين أنه ليس من المحتمل أن يؤدي تحليل الوعي اليومي - أو حتى انطرييات الاحتاجة المعاصرة - بالضرورة ، إلى الكشف عن موضوع دال ، فليس من الشيق . مثلاً ، أن تؤدي دراسة أشياء من قبيل «فصيلة» أو «ديكتاتورية» أو «عادات مطبخية» الخ إلى تأسيس موضوعات دالة .

وأياً كان الأمر ، فإن عالم الاجتماع الأدبي ، شأنه شأن أي عالم اجتماع آخر ، يجب أن يتقن من هذه الحقيقة ، فلا يفترض هتلاً أن هذا العمل الأدبي هو ذلك ، أو أن هذه المجموعة من الأعمال الأدبية أو تلك ، تؤسس بية موحدة .

ولا تختلف عملية البحث ، من هذه الزاوية ، عن أي عملية أخرى للبحث في فروع العلوم الانسانية . إذ يجب على الباحث ، في الجميع ، أن يصل إلى نط ، أو نموذج ، يتألف من عدد محدود من العناصر والعلاقات ، يتمكن به هذا الباحث من تفسير لأهمية المسحقة من المادة الانبريقية التي يتألف منها الموضوع المدروس نفسه

بصاف إلى ذلك أن متطلبات عالم الاجتماع الأدبي قد تكون أعظم من متطلبات أقرانه في علم الاجتماع ، وذلك بسبب ما يتميز به الموقف في دراسة الخلق الثقافي عن غيره . وليس من الإفراط ، والأمر كذلك ، أن نشدد نموذجاً بقدر ثلاثة أرباع أو أربعة أحواس النص . هناك عدد من الدراسات يبدو أنها تحقق ، فعلاً ، هذا المطلب . وأنا أستخدم كلمة «يبدو» في هذا السياق ، لأننا لا نستطيع بسبب عدم كفاية الأدوات ، أن راجع لأعمال فقرة فقرة ، أو عبارة عبارة ، مع أن هذه المراجعة لا تمثل أي صعوبة من ناحية المنهجية^(٣)

ويحدث ، غالباً ، في علم الاجتماع العام ، بل بشكل أكثر في علم الاجتماع الأدبي ، أن يسأل الباحث بعدد من الأهل ، فينبهي الأمر به إلى اعتماد حساب من امادة الانبريقية ، كانت تمثل جزءاً من موضوع الدراسة في أول الأمر ، كما يحدث أن يصيف الباحث من ناحية ثانية مادة أخرى لم يصر فيها في أول البحث

ويمكن أن أقدم مجرد مثال على ذلك . إذ أذكر أنني عندما بدأت دراساتي الاجتماعية لأعمال هسكال انتهت ، سريعاً ، إلى فصل «الأقاليم» Les Provinciales عن «الأفكار» Les Pensées على أساس أن كلا العملين يرتبط برؤية مختلطة للعالم ، وبالتالي سمودح معرو مختلف ، يستند إلى أساس اجتماعي معابر . وأعني بذلك رؤية الحسية المعتدلة والحسية شبه الديكائنة ، التي كان أرنو Arnould ويكون حينئذ من مثلاًها ، في مقابل رؤية الحسية الشديدة (المتطرفة) التي لم تكن معروفة حتى ذلك الوقت ، والتي كان على أن أسعى لأجدها في

وأحد مثالنا الثاني من المشهد المشهور مشهد النجوم إلى البحر في فاوست لحوته . حيث يتوجه فاوست بخطاب إلى روح الكون Macrocosm وروح الأرض ، الذين يسجدان مع قصة مسورة وهيجل : إن إجابة الروح الثانية تنحصر جوهر المسرحية من تلخيص ، وخاصة في جزئها الثاني ، التعارض بين فلسفة الامتداع . يمثلها الأعلى المرتبط بالمعرفة والفهم ، من ناحية ، وفلسفة الحدلية التي تتركز في الفعل من ناحية أخرى . وعندما نبحث روح الأرض فائدة لفاوست : « انتك لا تشبه بل تشبه الروح التي تفهمها » . فإن الإجابة لا تأتي رصداً فحسب ، بل تأتي تبريراً للفهم . ذلك لأن فاوست لا يزال على مستوى الفهم . أي أنه لا يزال على مستوى روح الكون ، تلك الروح التي يريد أن يتجاوزها . ومن ثم فإنه لن يستطيع التوافق مع روح الأرض إلا عندما تغير اللحظة التي يكتشف فيها الصيغة الحقة لشارة القديس جون ، عندما قال : « في البدء كان الفعل » وعندما يتقبل فاوست ، بالتالي ، ميثاق ميفستوفليس .

ويشبه ذلك ما مجده في رواية سارتر « الغثي » La Nausee حيث تقابل شخصية تنقب نفسها بنفسها - وتمثل روح الامتداع بصيغ - عنقاً الكتب - تبعاً لتربيتها في مدارس « مكتبة » ويفقد سارتر مبدع الشخصية - واعياً أو غير واع - إلى السخرية من إحدى الأفكار الأساسية في عصر النهضة ، وهي فكرة أن المعرفة يمكن أن تكتسب عن طريق المعاجم التي تترتب فيها الموضوعات ترتيباً تعسدياً (وحسب أن تفكير المعجم بابل Bayle أو المعجم الفلسفي لفلتير وعوق ذلك كله الانسيكلوبيديا .)

إن الباحث يتجه إلى الشرح بمجرد أن يتقدم في بحثه ويصل ، قدر طاقته ، إلى التلاحم الداخلي للعمل ويعود به البيوي

وما دنا قد وصلنا إلى هذه النقطة فإن علينا أن سنوئ نقطة أخرى تكمل بموضوع مررتنا عليه . لقد قلنا إنه لا يوجد فارق جدي في علاقة التفسير بالشرح في عمري عملية البحث والكيفية التي نتحل بها هذه العلاقة عند حاية البحث نفسه . إن كلا من التفسير والشرح يتقدم بالآخر ، خلال عملية البحث ، مما يجعل الباحث يتقبل بينها باستمرار . أما عندما ينتهي البحث ، ويشرح الباحث في تقديم نتائجه ، فإن عليه أن يفصل بين فرضياته التفسيرية الخاصة بالعمل وبين فرضياته الشارحة التي تتجاوز التفسير

شخص ممثلاً بالهوتي مارسوس رئيس دير سان ميربان ، فصلا عن آخرين ، كان من يسم سحره بوجه يسكاليه ولاسلوب أحد أساتذة اسير . وعوق ذلك كله الأم الانجليزية Mother Anglique . ولقد فادى كشف بسمة التراجيدية التي ميرب أمكا مارسوس ويسكال إلى أن يدع إلى درسي أربعة من مسرحيات راسين الأساسية . هي أندروماك . وبرتيناكوس . وبريس . ومديرا . وكان ذلك بمثابة نتيجة مفصلة عن نحو خاص . ذلك لأن المؤرخين الذين حاولوا اكتشاف العلاقات بين بور - رويال وأعمال راسين صلتهم ، حتى ذلك الوقت . لأعرض لبرائهم . فبحثوا عن هذه العلاقات على مستوى مصموم المسرحيات . مركزين كل التركيز على المسرحيات المسبحة (مثل أستير . وآثاني) وليس المسرحيات الوثنية التي لا ترتبط مفولامها البيوية رباطاً حاداً ببيئة فكر جماعة الجسسية المتشددة

إن نجاح هذه الخطوة الأولى من البحث ، فصلا عن اتفاق نموذجها التلاحم ، يؤكد على المستوى النظري ، حقيقة أن التودج المكتشف بصير النص كله من الناحية لعملية . أما على المستوى التطبيقي فهناك معبر آخر يساعد المرء على التيقن من أنه يسير في الطريق الصحيح . ولا يتصل هذا المعيار بطبيعة قانون خاص . بل بحقيقة مؤداها أن تفاصيل معينة في النص ، لم تجذب انتباه الباحثين قبل ذلك بأي حال ، قد أصبحت مهمة ودالة على نحو مماجي .

ويمكن أن نصيف ، هنا ، ثلاثة أمثلة توضح ذلك :

محدد قانون الاحتمال ، في وقت من الأوقات كما أناساً كآما لتقبل ما صمعه راسين ، عندما جعل رجلاً ميتاً يتكلم في مسرحية أندروماك . ولكن كيف يمكن تفسير التناقض بين هذا الأمر ؟ يكن أن يوجد نمط الزلوية لدى بحكم فكر الجسسية المتشددة . لرى أن صمت نه ، في ذلك الكون ، كون الله محرم مشاهد للعالم . إنما هو أمر يرمز عدم وجود أي جسم على مستوى الديوري ، بحيث لا يمكن حاية لأشخاص نفهم زدهم مكاتب الحياة المتسقة في العالم ، بل نمط أي محاولة في هذا الاتجاه لمطالب آهة غير مدركة أو معروفة عملياً (وهي مقدمات تتحل في شكل معارض في ألعاب) ويصبح تحول هذا المفهوم يدور إلى المستوى الديوي في مسرح راسين شخصيتين حربوبين ، أو قوتين حربوبين . تجسداً المتطلبات المتعارضة بين هيكتور الذي يشد لأخلاص واستياكس الذي يشد حاية أندروماك . وبين حب جنوي لبرتيناكوس . مما يمرض عليها أن يحبه . وطها ٣ بي تعرض عليها عدم سنارل في مواجهة بيرون . وبين الزمان والحرب في برييس ، وأخيراً بين الشمس وفيوس [الزهرة] في فيديرا

وعلى الرغم من أن خرس هاتين القوتين . أو هذين الكائنين . في المسرحيات التي تحدد المتطلبات لقطعه . لا يفصل عن عيات أي حال على مستوى الديوي ، في الواضح أنه في اللحظة التي حد بها أندروماك خلا يمكن لها معه أن تتزوج بيروس وستحرق قلب الكائن الزواج . فتحمي استياكس وعصى أخلاصها في آن . يؤدي خرس هيكتور واستياكس إلى الامتداع النالعة : التي تجعل الميت يتكلم . وعدد إمكانية التحلل على التعرصر



وما دعنا نهدف إلى أن تؤكد الفهم (غير الخدري) بين معيبي، فإن علينا أن نطور مقولتنا الحالية - على أساس من إصرار حيالي لتفسير، يصل إلى نقطة بالغة التقدم - بواسطة تحليل متأصل يتوجه، بالتالي، نحو الشرح

إن لنظر إلى الشرح يعني النظر إلى حقيقة خارجية عن العمل - أي حقيقة تمثل علاقة بنية العمل - وقد تكون هذه العلاقة علاقة تنوع ملامح (وودرام - يحدث ذلك في حالة علم الاجتماع الأدبي) أو تكون - كما هو العلف - علاقة تماثل - أو مجرد علاقة وطيدة - مما يعني وجود بنية تؤدي وظيفة (بالمعنى الذي تستخدم به هذه الكلمات في علوم الحياة أو علوم الإنسان).

ومن المستحيل أن نحدد - ابتداء - الحقائق الخارجية التي تستطيع أن تحقق هذه الوظيفة الشارحة للعمل بشكل يتوافق مع ملاحظته إن مؤرخي الأدب ونقادهم يعتمدون - أساساً حتى الآن - عندما يتناولون بالشرح، حل السيكلوجية الفردية للمؤلف، مثلاً يعتمدون على نحو أقل، وإن كان أكثر حداثة، حل بنية فكرية لمجموعة اجتماعية محددة. وليس من الضروري أن نتأمل أي فرضيات أخرى للشرح - حتى وإن كنا لا نملك الحق في أي استبعاد قبل هذه الفرضيات الأخرى.

ما فيها يتصل بالشروح السيكلوجية فإن المرء ينبغي أن يمتنع عن أن يتأمله ببعض احديته إلى عدد من الاعتراضات الساطفة. أول هذه الاعتراضات، وأقربها أهمية، أننا لا نعرف إلا أقل القليل عن سيكلوجية الكاتب الذي لا بد من عنه شيئاً في الحقيقة - والذي نرى سنوات عديدة في أغلب الحالات - ومن هنا تبدو الأعلى الساطفة لهذه الشروح السيكلوجية المزعومة، قلت أو كثرت، وكأنها توليفات وهمية ذكية، تعلم نفس خيالي، ينهض في أغلب الحالات على شاهد مكتوب، أو على العمل نفسه. وليس هذا من قبيل السيرى دائرة بل سيرى حلقة معرفة، لأن علم النفس الشارح لا يفعل شيئاً، أكثر من عادة نثر العمل الأدبي الذي يدعى شرحه.

وهناك اعتراض آخر أكثر جدية يثار في وجه الشروح السيكلوجية، ويتصل هذا الاعتراض بحقيقة أن هذه الشروح لم تفلح، فيما نعلم، في الإجابة عن أي قدر بارز من النص بل أبانت، بحسب، عن بعض العناصر الجزئية، أو القليل الأقل من اللامح العامة. وكما قلنا من قبل فإن أي شرح لا يفسر إلا من ٥٠٪ إلى ٦٠٪ من النص لا يتطوى على أهمية عميقة أساسية، ذلك لأنه من الممكن - دائماً، أن يبقى عديد من الشروح تصور مثل هذا القدر من النص، وإن لم يكن، عادة، من الجزء - وإذا عُلِّت أمثال هذه النتائج مرضية، فمن الممكن أن نحقق، في أي لحظة، شخصية صومعة و يسكان أو ديكراتية أو تومانية، سبة إلى القديس توما، كما يمكن أن نتحدث عن كوردي في داسين، بل نجعل من مولير وجودياً، الح وبصيح المبدأ الذي يحكم اختيارنا لشرح دون آخر مرتبطاً بالدكاء اللامح أو مهارة الدقد، دون أن يكون متصلاً بالعالم بأي حال

أما الاعتراض الأخير الذي يثار ضد هذه الشروح السيكلوجية فهو أكثر الاعتراضات أهمية. ويتصل هذا الاعتراض بحقيقة مؤداها أن

هذه الشروح - وإن أبانت عن جواب بعضها - وعن ملامح بوعية في العمل، إلا أن هذه الجوانب وتلك اللامح ليست أدبية في حالة الأدب، وثبتت جهالية في حالة النص، وليست فسيحة في حالة المصنعة. ولن يسجج أي شرح يقوم على التحليل النصي، مهما كان حظه من النجاح، في أن يجزئنا عن الخاصية البوعية التي تجعل عملاً أدبياً أو لوحة من اللوحات تختلف عن عمل أو لوحة يتجهها محزون. بل إن التحليل النصي يشرح نتائج المحزون بنفس الدرجة التي يشرح بها نتائج الفنان، ودرجاً أفضل، بمساعدة عمليات مماثلة

ويج هذا الموقف، ابتداءً، فيما نرى، من حقيقة أن العمل، رغم أنه يعبر عن نية فردية وبنية اجتماعية في آن، يُعالج في التحليل النصي باعتباره تعبيراً فردياً فحسب، أي أنه يعالج عن أنه:

(أ) إشباع مُصْعَد لرغبة في امتلاك موضوع (النظر التحليل اللغويدي للآفام).

(ب) ونجاح لعدد بعينه من تخطيطات Montages بروحية فردية.

(ج) وتقبل أمين أو مشوّه لعدد بعينه من الحقائق المكتسبة أو التجارب المعاشة

وليس في ذلك كله أي شيء يؤسس دلالة أدبية أو جهانية أو فلسفية. باختصار ليس به ما يؤسس أي دلالة ثقافية

إن دلالة العمل، إذا أردنا أن نحل في محاسن الأدب، لا تكمن في هذه القصة أو تلك، ذلك لأن نفس الأحداث قد تقص في الأورستيا، لأيسكيلوس أو إليكرا، لجيوفو أو، الدياب، لسارتر. ومع ذلك فمن الواضح، تماماً، أن هذه الأعمال الثلاثة لا يربط بينها عنصر أساسي مشترك. وبالمثل فإن دلالة العمل لا تكمن في سيكلوجية هذه الشخصية أو تلك، كما تكمن في أي خاصية أسوية يمكن أن تتكرر. إن دلالة العمل، طالما ظل العمل أدبياً، تنطوي دائماً، على نفس الخاصية. وهي أنها عالم متلاحم، تحدث داخله أحداث، وتستقر داخله سيكلوجية الشخصيات، وتتأغم، في داخل تعبيره للتلحاح، حركة نسوية ذاتية للأدب. أما ما يميز العمل الأدبي، تحديداً، عن كتابة المحزون فهو أن المحزون يتحدث عن رجائه فحسب، وليس عن عالم يتطوى على قوانين ومشكلات

وعلى العكس من مدرسة التحليل النصي نهض مدرسة لوكاش في الشرح. ومن الحق أن هذه المدرسة، رغم قلة أبحارها حتى الآن، تطرح المشكلة على نحو صحيح، فتواجه العمل باعتباره بنية محددة لقوانين تحكم حاله، وتحكم الصلة بينه، كعالم مبدى. وبين الشكل الذي يعبر به عن هذا العالم. أيضاً، أن تحديات هذه المدرسة، عندما تتجج، تفسر أكبر قدر من العمل الأدبي، فتصل إلى بنائه الكلي في الغالب ومن الحق أيضاً، أنها لا تبرز، بحسب، أهمية العناصر التي قُرب دلائلها تماماً من أيدي النقاد، وذلك بتأسيب لروابط بين هذه العناصر وبقية النص، بل تبرز، أيضاً، العلاقات المهمة غير المدركة، بين الحقائق المدروسة وظواهر متعددة أخرى، لم

يجازى سلطانه في الأسرة مثلاً بحب أن يكون سيداً مهذباً . كما تهدف المسرحيات إلى هجاء التصب الديني ، عصفو معسكر سان ساكرمو ، الذي يفتح حياة الآخرين ، ويقاوم التحرر الأخلاقي للبلاد ، كما يهاجم رجل الحسية الذي يستحق الاحترام ، قطعاً ، لكنه يبالغ في نزته ، ويرفض أدنى التنازلات وأهونها .

وبستطيع هولبير ، إزاء كل هذه الأعطال الاجتماعية ، أن يستحضر الواقع الاجتماعي ، كما يراه ، ويستحضر اتجاهه الأخلاقي - التحرر ، والأيغورية - الذي يتمثل في تحرر المرأة والاستعداد للمساومة والاحساس بالنسب في كل شيء . أما في حالة دون جوان فإب ، على العكس من ذلك كله ، لا تواجه مشكلة مجموعة اجتماعية بخلافه ، وإنما تواجه مشكلة الأفراد الذين يبالغون ، داخل نفس المجموعة التي يصورها هولبير ، فلا يظهرون أي احساس بالنسب . ومن المستحيل ، والأمركذلك ، أن يصح في مواجهة دون جوان ، أي اتجاه أخلاقي يختلف عن اتجاه هولبير . إن كل ما يمكن أن يقال لدون جوان هو أنه على حق فيما يفعل ، بشرط أن لا يشتط أو يسرف على نفسه أو غيره . يضاف إلى ذلك أن دون جوان شخصية إيجابية في إطار دائرة الاتجاه الأخلاقي للبلاد ، ذلك الاتجاه الذي يهدف المعنى في التطرف المعتدل للشجاعة والجسارة . ولذلك فإن من حق دون جوان أن يعطى صدقة لشجاعته ولكن دون مبالغته . وليس من الضروري ، أخلاقاً ، أن يدلع دونه ولكن عليه أن لا يبالغ في استغفال الموسيسبور ديمانش (هنا : هجرة أخرى ، لا يصبح اتجاه دون جوان اتجاهاً مفيداً في حقيقة الأمر .) وأخيراً ، يوضح هولبير أن دون جوان على حق فيما يفعل ، من زاوية الموضوع الرئيسي للحلاف حول الاتجاه الأخلاقي للبلاد - التحرر ، ولكنه ، في هذا أيضاً ، يتجاوز الحدود . أما مبالغة دون جوان في التهلك فإنها تنحصر إلى درجة الاعتداء على قروية لا تتسجم مع مكانته ، ولكن الادانة للتهلك لا تطوى على تحديد واضح . وم يكن هولبير يستطيع القول أن دون جوان مخفي ، في اعواء امرأة كل شهر ، أو أن عليه أن يقنع ياغواء امرأة كل شهرين أو ستة ، ولذلك فإنه انشئ إلى حل يصير بالصط عما كان عليه أن يقوله . إن دون جوان يتزوج ، وليس في ذلك ما يعيب ، ولكنه ، للأسف ، يتزوج مرة كل شهر ، وفي ذلك إسراف حقيقى .

ومادما قد تحدثنا في هذا المقال ، بوجه خاص ، عن الفرق بين علم الاجتماع السيوى للأدب من ناحية وشرح التقليدى الذى يقدمه التحليل النصي ، أو يقدمه التاريخ الأدبى من ناحية أخرى ، فإننا نود ، الآن ، أن نخصص بعض الفقرات عن الصعوبات الإصاوية التي تتميز بها النبوة التوليدية عن النبوة الشكلية من ناحية ، وعن التاريخ الإمبريق غير الاجتماعي من ناحية أخرى .

إن دائرة السلوك الإنساني كلها (ونحن نستخدم المصطلح بأوسع معنى ممكن ، بحيث يشمل السلوك الفيزيقي والفكر والحيل ، الخ) ذات خاصية نبوية ، من منظور النبوة التوليدية . أما النبوة الشكلية فلإنها ترى في الأبية مجرد قطاع أساسي من السلوك الإنساني الشامل . فتجاهل ما يرتبط كل الارتباط بالوقوف التاريخي المعطى ، أو بالمرحلة

يمكر فيها النفاد ولا مؤرخو الأدب قبل هذه المدرسة . وهنا ، مرة أخرى ، علينا أن نرعى أنصاً بأمثلة قليلة .

لقد عُرف ، دائماً ، أن يسكال ، ارتد إلى العلم والعالم في حياة حياته ، بل إنه نظم مسابقة عامة حول مشكلة الرولت ، كما حاول تنظيم وسائل المواصلات العامة . ومع ذلك لم يحاول أحد تأسيس أي علاقة ، بين هذه السلوك الفردي وكتانة الأفكار . وبخاصة ذلك الجزء المركزي من الكتاب الذي يدور حول المراهنة في الاعتقاد بالله . ولا تتأسس هذه العلاقة . في تفسيرنا ، إلا عندما ربطت صمت الله والتيقن من وجوده في فكر الحسية بالوضع الخاص لبيئة المسرح في مرتب بعد الحروب الدينية ، مثلاً نربطه باستحالة العثور على حل ديبوى مقنع للمشكلات التي واجهها هذا الفكر . إن هذا الربط هو الذي يمكننا من التعرف على الصلة بين أكثر أشكال هذا الفكر تشدداً ، ذلك الشكل لدى عبر ص عدم يقين تعبيراً جذرياً تماماً . عندما وضع الشك في الإرادة الإلهية إلى الشك في الألوهية نفسها ، وبين قيام رفض العالم على أساس من المعرفة الداخلية به ، لا المعرفة الخارجية عنه ، مما أعطى للعالم صفة دنوية . (١٠)

وبمثل فإننا ، بمجرد أن تؤسس علاقة بين تكوين الحسية في حياة المسرح وبين التغير في سياسة الملكية وولادة الحكم المطلق ، يمكن أن يظهر أن التحول من ارسطراطية الموجهون إلى الكاثوليكية لم يكن سوى وجه آخر لنفس العملة ، وشكل مؤسس لنفس العملة

وهناك مثال آخر يرتبط ارتباطاً كاملاً بمشكلة الشكل الأدبي . ويكنى ، مثلاً أن نقرأ مسرحية « دون جوان » لمولير حتى نرى أن لما بية نجس من بية مسرحياته العظيمة الأخرى . إذ على الرغم من أن « أورجون » (نارنوف) و« الست » (عدو البشر) وأوتولف (مدرسة النساء) وأرباجون (الحيل) يواجهون بعالم شامل من العلاقات الإنسانية المتداخلة للمجتمع ، كما يواجهون - في حالة أورجون ، والست ، وأوتولف - بشخصية نمر ص يحاسب طبيب بالضم التي تحكم عالم المسرحية (كليانت ، وفيلانت ، وكريزال) وليس هناك شيء من هذا القبيل في دون جوان . إن ساجناريل ليست لديه سوى حكمة الخدم التي يراها تقريباً في كل مسرحيات هولبير الأخرى . ومن هنا فإن الديالوج في دون جوان ليس ، في الحقيقة سوى موبولوج ، تنتقد فيه شخصيات

مختلفة لا يرتبطها رابط (الفير ، والأب ، والشح) سلوك دون جوان . كما نجره بأن الأمر سيقبل به إلى مواجهة سحق يفي لا قبل له بمواجهته . يضاف إلى ذلك أن المسرحية تطوى على شيء مستحيل . وهو لحرم أن دون جوان يتزوج كل شهر مرة . وهذا أمر بعيد عن واقع الحياة في ذلك العصر . ومن السب أن نعلل بشرح الاجتماعي كل هذه الخصائص في المسرحية . فقد كنت مسرحيات موبير من وجهة نظر « حالة البلاط » ولذلك كان مسرحيات الشخصية ليست أوصافاً مجردة ، أو تخيلات نفسية . وإنما هي أهاج مجموعات اجتماعية . تتركز صورتها في سجع من السجاء . أو خاصة لشخصية من الشخصيات . وهي تهدف إلى هجاء البرجوازي الذي يعيش التقود ، دون أن يمكر ، لحظة ، أنها ما صحت إلا للإتفاق ، والذي يح أن

أشبه أسبق إلى سادة مية جديدة هو ، تحديدا ، ما يشير إليه الفكر الخلقى على أنه «التحول من الكم إلى كيف»

وقد يبدو أكثر دقة ، والأمر كذلك ، أن نقول إن الواقع الاجتماعى والتاريخى ، في أى لحظة من اللحظات ، إنما هو خليط مانع التعبد . لا يكون من أبنية فحسب ، بل من عمليات بناء وهدم لبناء . ولئن تكتسب دراسة هذا الواقع أى طابع عمى ، فالم بأن يوم توضح فيه هذه العمليات الأساسية ، بدرجة كافية من الانصياف .

وعند هذه النقطة ، تحديدا ، تكتسب الدراسة الاجتماعية بروائع الخلق الثقافي قيمة خاصة بالنسبة إلى علم الاجتماع العام . لقد أكدنا الملصق للميز لابتداعات الخلق الثقافي فصلا عن ميزته في العمل انشمال للحقائق الاجتماعية والتاريخية . إن هذا الملصق يكرس في البناء البائع التنظيم لابتداعات الخلق الثقافي ، كما يكرس في قلة العناصر المتغيرة الخواص ، وصعب تأثيرها داخل هذا البناء . ويعنى ذلك أن ابتداعات الخلق الثقافي أكثر يسرا في الدراسة البنيوية من الواقع التاريخى ندى بتجها ، والتي تشكل هي جانبها منه . ويعنى ذلك ، أيضا ، أن هذه الابتداعات تؤسس ، عندما توضح في علاقة مع حقائق اجتماعية وتاريخية بعينها ، مؤشرات قيمة ، فما يصنع بالعناصر التي تتكون منها هذه الحقائق

ويظهر ذلك مدى الأهمية البالغة لادماج دراسة هذه الابتداعات في مجال البحث الاجتماعى وفي مجال علم الاجتماع العام .^(١٧)

وهناك مشكلة مهمة أخرى في البحث وهي مشكلة التحليل *versus* ونود أن نشكر ، ونحن بصدد هذه المشكلة ، مشروعا بحار أدھانتا منذ مدة . ولكننا لم نتسكن من تفهيمه كاملا . ويرتبط المشروع بالتحول من شكل البحث التحري الفردى إلى شكل آخر دى طابع جماعى أكثر منهجية . ولقد أثار هذا فكرة هذ المشروع انفس في تحليل النصوص الأدبية ، عن طريق البطاقات المثقبة ، ذبث العمل الذى ينطوى ، في أغلب الحالات ، على طابع تحليل ، يبدأ من العناصر المكونة على أمل الوصول إلى دراسة شاملة عامة ، بدت لك ، دوما ، ذات طبيعة إشكالية .

لقد دار النقاش طويلا بين الجدلية والوصفية منذ عهد بعيد ، واستمر في العصر الحديث منذ أيام بسكال وديكارت . ويمكن أن خرج من هذا النقاش بأنه إذا كان الكل أو الملية ، أو يكون المعصوى ، أو الجماعة الاجتماعية . أو الكلية النسبية ، إذا كان هذا كله أعظم من مجموع الأجزاء ، فليس الوهم أن تفكر في إمكانية فهم الأجزاء ببدء من أى دراسة لعناصرها المكونة ، إيا كانت التقنية المستخدمة في البحث . ومن الواضح ، كذلك ، أن المرء لا يمكن أن يكتب بدراسة الكل متعاطلا عن الأجزاء ، لأن الكل لا يوجد إلا باعتباره مجموع الأجزاء التي تصفه ، ومجموع العلاقات التي تربط بين هذه الأجزاء

وفي الحق ، إن البحث بأحد عندنا ، دائما ، شكل المواجهة المستمرة بين الكل والأجزاء . أى أنه يقوم على محاولة الباحث بناء نموذج ، يقارنه - عناصر - ثم يفلب إلى الكل ليحدده . ثم يعود مره

المحددة لسيرة فرد ، مما ينهى بها إلى نوع من الفصل بين الأبنية الشكلية والمختبرى الخاص للسلوك الإنسانى . وعلى العكس من ذلك ، تطرح البنيوية التوليدية فرضية مهمة ، كمبدأ أساسى وهي أن التحليل البنى يجب أن يفضى أبعد من ذلك بالمعى التاريخى والفردى ، ليؤسس عندما يقدو أكثر تقدما ، جوهر المنهج الإيماني في التاريخ

ولكن عالم الاجتماع الذى يؤمن بالبنيوية التوليدية ، عندما يواجه المؤرخ الذى يعزو الأهمية لأولى للحقيقة الفردية في طابعها الآلى . لابد أن يواجه صعوبة هي عكس الصعوبة التي تعصفه عن الباحث الشكل ، وذلك لأن كلا من المؤرخ والباحث الشكل يسلم ، دعم التعارض بينهما . بنقطة أساسية ترتبط بالتناهر القائم بين التحليل البنى والتاريخ المنوس

ومن الواضح أنه ليس للحقائق الآتية خاصة ببنوية إياها ما يمكن أن يسمى ، في لغة العلم ، بالخليط الذى يتكون من عدد لاقت من عمليات البناء وهدم البناء *destruction and construction* على نحو لا يمكن معه للعالم أن يدرسها على ما هي عليه ، أى في شكلها المعطى . ومن المعروف أن التقدم اللافت للعلوم المضطربة يرجع ، بجمي ما يرجع ، إلى امكانية خلق مواقف ، على المستوى التجريبي في المعمل ، تستبدل بالخليط ، أى تستبدل بتفاعل العوامل الفاعلة التي تكونها حقائق الحياة اليومية ما يمكن أن يسمى المواقف الخالصة *pure situations* على سبيل المثال ، المواقف الذى ثبت فيه ككل العوامل باستثناء عامل واحد ، يترك كمتغير يدرس منه الحدث ، ولكن يستحيل . للأسف ، أن نصنع مثل ذلك الموقف الخالص في دراسة التاريخ . إن ما يتبدى من الظاهر . هنا ، كما في مجالات البحث الأخرى ، لا يتطابق نطاقا فوريا مع جوهر الظواهر (وإلا ما عاد للعلم فائدة كما قال ماركس يوما .) ولذلك فإن المشكلة المنهجية الأساسية للعلوم الاجتماعية والتاريخية هي ، تحديدا ، مشكلة إيجاد تقنية ، يمكن عن طريقها الكشف عن العناصر الأساسية التي تتكون الحقيقة التاريخية من تفاعل عناصرها . إن كل مفاهيم البحث التاريخى الهامة (مثل النهضة ، والرأسمالية والاقطاع ، وأيضا المسيحية . والمسيحية ، والماركسية . الخ) تنطوى على وضع منهجى متنازل . وما أسهل أن يظهر أنها لا تتطابق تطابق صارم مع أى حقيقة إمبريقية متعينة . صحيح أن مناهج البنيوية التوليدية تمكننا ، هذه الأيام ، من تأسيس مفاهيم أكثر اتصافا بحقائق أقل شمولاً ، ولكن هذه المناهج مارالت تنطوى على نفس الوضع المنهجى . وما دمنا لا نستطيع أن نمس النظر طويلا ، هنا ، في المفهوم الأساسى للوعى للممكن^(١٨) ، فننقل ، على الأقل ، أن توجه هذا الورقى صوب البحث المنهجى للموس لا يمكن أن يصل إلى مدى خلط الفردى (في المعمل) ، وأن عليه أن يتوقف غير بعيد من الأبنية المتلاحمة التي تكون عناصره

وربما كان عبث أن نقرر . هنا ، الفرصة التي ترى أن الواقع نفسه يتكون من عمليات بناء ، تنطوى كل منها على هدم لعدد بعينه من الأبنية السابقة ، لتتكون منها أبنية جديدة . وهذا طبعى لأن الواقع ليس حاملا محال . إن هذا التحول ، في الواقع الإمبريقى ، من سيطرة

واللهة الحية من ناحية ، والوحدة التي تنظم هذا التنوع في كل متلاحم من ناحية أخرى . ومن هذه الزاوية تتحدد أهمية العمل الأدبي وقيمتها لتعبر عن الدرجة الفعلية التي يتم بها تجاوز هذا التوتر ، أي أن قيمة العمل تتصاعد تصاعداً ومرتبة الحسنة وتنوع عنه من ناحية ، وتنبسط هذا العالم ، من ناحية ثانية ، على نحو يؤسس وحدة بيوية

ومن الواضح ، والأمر كذلك ، أن أغلب عملنا ، وبالتالي عمل الباحثين الذين اهتمهم كتابات فوكاشي الأولى ، يتركز حول نصب وحدة من قطبي هذا التوتر ، وأعلى عنصر الوحدة ، التي توجد في التوقع الأميري ، شكل بنية تاريخية ، متلاحمة دالة ، يمكن أن حد أسسها في سلوك مجموعات اجتماعية متميزة . لقد توحيحت أبحاث هذه المدرسة ، في مجال علم الاجتماع الأدبي ، صوب الكشف في العمل الأول ، عن أبنية متلاحمة موحدة ، تحكم العالم الشامل الذي يؤسس ، في صورته ، دلالة كل عمل أدبي مهم . ولم تحط هذه الأبحاث إلا حديثاً ، كما قلت من قبل ، حظوتها الأولى في اتحاد الفصلة البيوية بين العالم وشكل التعبير عنه . أما قبل ذلك فقد كانت هذه المدرسة تنظر إلى القطب الثاني من التوتر ، أي التنوع والوفرة .

باعتباره مجرد جزئية من جزئيات مادة ، صيغت ، في حدة بعض الأدبي ، من تنوع كائنات فردية حية ، بوجه مرفوع بعيد ، و صيغت من صورة فردية ، وعلى أساس من هذه الصبغة يتم التعبير بين الأدب والفلسفة ، ذلك لأن الفلسفة تعبر عن نفس الرؤية للعالم ، ولكن بالمفاهيم العامة . (لا يوجد موت ، مجرد في ميدرا أو « شر » مجرد في هاوست لجوته ، بل موت شخصية متعينة هي ميدرا ، وحاصبه فردية متعينة في ميستوبليس . ولا توجد ، في المذهب ، خاصية فردية سواء في بسكال ، أو هيغل ، « شر » و « موت » مجردين محسوب .

لقد كنا نسلك دائماً ، وعن نتائج بحثنا في علم الاجتماع الأدبي ، كما لو كان وجود فيدلرا وميستوبليس حقيقة مغايرة لحقائق العلم ، وكما لو كانت الشخصية الحية المتعينة العنية لاهن الشخصيتين مدعاه فردين لخلق قناني ، يرتبط ، في الغل الأول ، عوهمية ، ككاتب وسيكولوجيته .

إن أفكار باختين ، كما عرصبها كريستيفا ، فضلاً عن الشكر الراديكالي الذي قدمت به كريستيفا هذه الأفكار ، عدم طورت معانيها^(١٠) ، تنتج عمالاً جديداً شاملاً ، يضاف إلى مجالات البحث الاجتماعي التطبيقي في الحلق الأدبي .

وكما تؤكد ، في دراستنا ، رؤية عالم على مستوى تلاحم لعمل الأدبي ووحدته ، كذلك عمل كريستيفا^(١١) بتشخيصها «سلم» هذا «سلم» من السمة العقلية للعمل الأدبي ، من حيث انصافها بعمل جماعي ، وانصافها معتقده وبرعة قمع حادة . وبذلك تؤكد ، «أول ما تؤكد في برنامج دراستها ، ما يربط بالتنوع . وما يبرز من الوحدة . (فيما بواضها عليه أيضاً) كل ما ليس به بعد نقدي مرمي ، ويبدو لنا الآن ، إن جوانب العمل الأدبي التي كشفها باختين وكرستيفا تتوفق مع قطب الوفرة والتنوع في المفهوم الكلاسيكي للقيمة الخيالية

أخرى إلى العنصر ، رهك دواليك . حتى يأتي وقت يرى الباحث فيه أن النتيجة التي وصل إليها نتيجة مقعقة تستحق النشر ، أو يرى أن المصير في نفس الطريق يتطلب جهد لا يتناسب والنتائج الإحصائية التي يأمل الحصول عليها . ويطن أنه من الممكن ، في هذا السياق ، أن تطرح عملية ، قد تكون أكثر تنظيماً وأكثر جارية ، تم في مرحلة متوسطة من بحث ، إذ يبدو لنا أنه يمكن للباحث ، عندما يبيى كودجا ، براه بعدد ندجه معينة من الإمكان Probability أن يراجع هذا النموذج مع فريق من المعاونين كمد به النموذج بكل العمل الذي يدرسه فترة فقرة . في حانة النص الثرى ، وبتاً بتاً في حالة المصيدة ، وقوة قولاً في حالة المسرحية ، وبذلك يحدد الباحث :

(أ) إلى أي مدى تندمج الوحدة المخللة في القرصبة الشاملة .

(ب) قائمة العناصر والعلاقات الجديدة التي لم تدخل في النموذج الاستهلالي

(جـ) درجة التردد ، في داخل العمل ، للعناصر والعلاقات التي تدخل في النموذج

إن مثل هذه المراجعة تمكن الباحث بالتالي من :

(أ) أن يصحح مساره ، لما يتصل بتفسير النص كله

(ب) أن يعطي نتائجاً بعداً ثالثاً ، هو بعد التردد ، في العمل المدروس لعناصر وعلاقات مختلفة تصنع المخطط الشامل

وما كان غير قادرين على إجراء بحث من هذا النوع على مجال واسع فقد قررنا ، حديثاً ، أن نقوم ببحث تجريبي أصغر ، كنوع من المشتق لبحث الأوسع ، مع معاويننا في بروكسل ، وذلك على « الزوج » لحبيب ، وهو عمل يتصل بما حططنا له من مرصبة واضحة^(١٢) . وكان التقدم ، بالغ البطء ، بالنص ، دراسة نص بعينه مثل الزوج تأخذ أكثر من سنة جامعية . ولكن نتائج تحليل المصحات العشر الأولى كانت مفاجئة ، إذ أنها قد مكنتنا ، علاوة على مجرد التحقق ، من أن نتخذ الخطوات الأولى لمهجنا في حقل الشكل بأصق معاني الكلمة ، حيث كما نظر ، آسفين ، أن هذا الحقل مدعو لمخصصين غير موجودين في مجموعات عملنا .

وأود أن أذكر أخيراً ، كي أنعم هذا المقال الختامي ، أن توسيع آفاق البحث الذي فكرت فيه طويلاً ، وإن لم استكشف كل جوانبه بعد ، إنما هي أمر ممكن ، لو بدأنا من نقطة كذلك التي بدأت بها دراسة جوليا كريستيفا عن باختين^(١٣)

صحيح إنني لم أذكر ، في مقال هذا ، أي شيء مباشر عن القيمة . ولكن مقال كله يعطوي على مفهوم صمى محدد عن القيمة الخيالية بعامية . وقيمة لأدبية خاصة . ويرتبط هذا المفهوم بالأفكار التي يطوّر في علم الخيال لألاني الكلاسيكي . ابتداءً من كبط . ومرو سميجس وماركس . وانتهاءً بالأعمال الأولى لجورج فوكاشي . حيث تتحدد قيمة الخيالية باعتبارها محاوراً لتوتر قائم . بين قطب التنوع

ويعني ذلك ، هما نرى ، أن كريستينا تنبئ وضعاً أحادي الجانب . عندما ترى الخلق التعاقب ، أساساً ، وإن لم يكن على نحو حاد ، باعتباره وظيفة للتعارض والتوسع (أي وظيفة «الديالوج» الذي يعارض «المونولوج» إذا استخدمنا مصطلحاتها) . ولكن ما تعنيه كريستينا ، مع ذلك ، يمثل بعداً حقيقياً لكل عمل أدبي مهم . يضاف إلى ذلك أن تركيزها على الصلة القائمة بين رؤية العالم ، أو المبرر التصوري المتلاحم ، وبين الدوجماتية ، لا يلفت الانتباه ، صمتاً ، إلى لطابع الاجتماعي لهذه العناصر فحسب . بل إلى ما ترفضه هذه العناصر وتكره أو تدبته .

وعندما ندمج هذه التاملات في الاعتبارات التي طورناها من قبل سنهي إلى فكرة مؤدوها أن كل الأعمال الأدبية تتطوى على وظيفة نقدية ، ذلك لأن هذه الأعمال تجسد الأوضاع التي تدبنها . من خلال عدم عني متوسع من الشخصيات الفردية والمواقف المتنوعة ، وهو عالم يضمه تلاحم دينية ورؤية العالم على السواء ، كما أن هذه الأعمال تعبر عن كل ما يمكن أن يصاغ اسباب لصالح الانحاء والمسوك الذي تمثله .

ويعني ذلك أن الأعمال الأدبية ، حتى وإن عبرت عن رؤية خاصة للعالم ، تنهي ، لأسباب أدبية وجمالية ، إلى صياغة حدود هذه الرؤية ، وصياغة القيمة الإنسانية التي يجب أن تصحح بها هذه الرؤية ، دافعاً عن نفسها .

وبنزب على ذلك أنه يمكن ، على مستوى التحليل الأدبي ، أن نحصى أبعد مما نصيب ، فكتشف عن العناصر المضادة التي يجب أن تتحورها رؤية كلية للعمل ونتمسكها . وبعض هذه العناصر قد تكون طبيعة أو بطولوجية ، وخاصة الموت ، الذي يؤسس صعوبة مهمة بالنسبة إلى أي رؤية للعالم ، باعتباره محاولة تهدف إلى إعطاء معنى للحياة وبعض هذه العناصر ذو طبيعة بيولوجية ، وبخاصة الشعور الجنسي

Eroticism بكل مشكلات الكبت التي يدرسها التحليل النفسي . ولكن هناك ، أيضاً ، وبعض الدرجة من الأهمية ، عدداً من عناصر الطبيعة التاريخية والاجتماعية . وذلك هو السبب في أن علم الاجتماع يمكن أن يقدم ، في هذه النقطة ، مساهمة لها ، بأن يظهر لنا الأسباب التي تجعل كائناً من الكتاب يختار ، في موقف تاريخي محدد ، من بين عدد هائل من التجديدات الممكنة للأوضاع المضادة والاتجاهات التي يندس ، عدداً محدوداً يشعر الكاتب بأهميته الخاصة .

إن رؤية التي تجسدها تراجيديا راسين لدين ، بطريقة جنسية ، ما اسميهاهم الذي Les fauves من تحكيمهم الأهواء ، كما لدين



التوحش Les fauves من يحطون الحكم على الواقع . ويكفي أن نتذكر إلى أي نقطة يتجسد الواقع . فضلاً عن القيمة الإنسانية ، في شخصيات مثل أروست ، وهيرميون ، وأجريين ، أو نيرون ، وبريتانكس ، وانتيغوس وهيويت ، أويسى في تراجيديا راسين ، أو إلى أي مدى يعبر نص راسين ، بطريقة شاملة ، عن نطاق هذه الشخصيات وآلامها

إن ذلك كله يحتاج إلى تحليل أدبي مفصل . وأياً كان الأمر ، فإننا نرى أنه إذا كانت الأهواء والصراعات ، في سبيل القوة السياسية ، تجد تعبيراً أدبياً أقوى ، في مسرح راسين ، مما تجده الفصائل التي تبدو سلبية ، عاجزة عن التعامل مع الواقع أو فهمه ، فإن هذا الفرق في كثافة التعبير الأدبي يستند إلى الحقائق الاجتماعية والروحية والعقلية للمجتمع الذي عاش فيه راسين ، كما يستند إلى واقع القوى الاجتماعية التي عارضتها المسيحية .

ولقد شخصنا ، من قبل ، واقع المجموعات الاجتماعية التي تتوافق معها ، في مسرح مولير ، شخصيات مثل هرياجون وجورج داندن وتارنوف وإليست ودون جوان (البرجوازية ومعسكر سان ساكريمو ، وعصبة المتزمتين ، والمحسينون ، وأرستقراطية البلاد المسلسلة للفلو) أو التي تستجيب لها ، في دارست لجوته ، شخصية مثل واجتر (فكر الاستنارة)

وعند هذه النقطة نتوقف بدراستنا . ومن الواضح أن هذا الجزء الأخير ليس له من قيمة ، حتى الآن ، سوى أنه برنامج ، يعتمد لتفديده على ما يمكن أن يتخذ من إجراءات في مستقبل تقدم البحث الاجتماعي في دراسة الخلق الثقافي

• هامش البحث

(١) اسم ديكارب بل إن تعدد اللفظة يجعل منها آلة ، أي أن يستعملها كحقيقة متبينة .
مترجم بلوك ها مكا في الوجود والعدم L'Etre le Néant حيث تترجم
معبود . م . ج . وهي في ذاته En . Soi والزمي لذلك Pour . Soi

(٢) انظر توسيان جولدمان «الآلة الخفية» Le Dieu Caché (1950) Paris: Gallimard.
و «العلم الإنساني والفلسفة» Science Humaine et Philosophie (Paris: Gonthier, 1966)

و «تعاليم جديدة» Recherches Diachroniques Paris: Gallimard, 1959
و «القدس والخلق الثقافي» Le Sujet de la Causation Culturelle

Communication to the second colloque International de Sociologie de la Littérature 1965

(٣) هذا هو السبب في أن كتاب فرويد الشهير Traumdeutung
«تفسير حلم بحري» شرح الأحلام Explication des Rêves
حدثت الأجداد ميوثت عندهم أن ذلك مجموعة من تعقيد الشيء أو كلمة Deu une
بشيء «التفسير» وليس الشرح . ولكن أن القول في أي مكانه لأن
صحيح له سلامة التعبير الأصلي . إذ يستحيل في التحليل التفرد دون فصل نفسه عن
الشرح . لأن كليهما يتطوّر على اللوحى .

(٤) فقد قلت ، من قبل إن المشكلة أبسط في حالة النصوص الأدبية . بسبب ما تتناول عليه من بناء متطور في موضوعاتها التي تجعل للدرس ، وسبب العدد المحدود من اللطيفات (النص كله وليس سوى النص) ومن المنكر في أغلب الحالات ، أن لم يكن في النظرية في التطبيق . أن يستبد بهذا التمييز الكبير معاً أكسب . سنده إلى أكبر قدر كاف من النص

(٥) نأثرك هذه النقطه لاني غاب ما احد المتخصصين في الأدب . عند مناقشة . يزعمون أنهم يرفضون الشرح ويقنعون بالتفسير . في حين أن أفكارهم ، في الحقيقة ، أفكار خارجة مثل أفكار ، وما كانوا يرفضونه هو الشرح الاجتماعي من أجل الشرح البكولوجي الذي أصبح شرحاً متعمداً لأنه شرح متطيل تقليدياً

والحق أن تفسير العمل - وذلك مبدأ له أهمية خاصة - يجب أن يشمل كل العمل على المستوى المعرفي ، كما يجب أن يمتد اختيار سلامته كل الاعمال على الاتفاق بين الجزء المقسم وبقية النص الذي يتكامل معه . أما الشرح فإن عليه أن يراعي بول النص فيه . ويمتد اختيار سلامته كل الاعمال على إمكانية تأسيس ارتباط صارم عن الأكل - وعلاقة وظيفية دالة قدر الامكان - بين عدم رؤيه انعدام وريد النص التابع منها من ناحية - وبين هذه الرؤيه وطواهر خارجية متبنيه لها من ناحية أخرى

وهناك بوهان من الفهم أكثر انتشاراً من غيرها . وأكثر خطراً على البحث ، ويمثل أولها في توهم أن النص يمكن أن يكون مطولاً . أو مطبوعاً من فكر الناقد . ويمثل التوهم الثاني في الصعي وراء شرح يوافق الأفكار الباطنة للناقد نفسه أو للمجموعة التي ينتمي إليها ويمتد أفكارها . ويصبح المنطوق في كلا الحالتين هو اتفاق الحقائق مع أفكار الباحث نفسها ، أما ما فعله من فهو أن يوجد حلولاً للصلاب والخصائص المتناقضة التي تتعارض وتعارضها واضحة مع الأفكار التي تنبئها

(٦) وبمثل يستشهد مؤلف رسالة جامعية شهيرة عن بسكال بما يقوله بسكال نفسه من أن الألفه صادقة أو رافقة حسب وجهة النظر التي ينظر بها المرء إليها ، ثم يضيف كتابكاري طيب ، أن بسكال غير من نفسه بطريقة سيئة ، وأن ما كان يحبه بسكال هو أنه الأشياء تبدو صادقة أو رافقة حسب وجهة النظر التي ينظر بها المرء إليها

(٧) تؤسس على اختصاره نفسها الشرط المعرفي والاجتماعي النفسي لحل هذا البقاء (٨) يمكن أن يضاف - في هذا الإطار - أنه كان من المنكر - في أول محاولة نقدية في بروكسل - وكانت تثير بمسرحية الزواج ، Les Noces - من الممكن تمثيل سلسلة كاملة من العناصر الشكلية للنص

(٩) نشأ اصحوية أساسية التي تقدمها اغلب الدراسات عن بسكال من أن مؤلف الأعمال للدراسة عندما يبدأون من شرح سيكولوجي ، سواء أكان مباشراً أو ضمني ، لاصحويون أن بسكال يمكنه ، في أشهر قليله وربما في أسابيع قليلة ، أن يفعل من وضع فلسفي إلى وضع آخر متناقص ، بحيث يكون بسكال أنون مفكر لوردي غروي يصرح الوضع الجديد صياغة بالغة للغة .

وهم يفسرون بوجود صلة واضحة بين الأقاليم Les provinces والأفكار Les pensées ولكن ما علم الخصان لم يستجيب إلى التفسير بوجود ما بينها يفسر هؤلاء للزقون إلى استحضار كل أنواع المبررات (من مبالغات أسنوية - ونصوص كتبت في التبت ، ونصوص معية من فكر المنطق وليس فكر بسكال ، الخ) لشرحوا كيف أن بسكال قصد إلى أن يقول شيئاً عظيماً تماماً - ثم على الأكل فكر - ما هو مكتوب بالفعل . أما نحن فاختار السبيل المخالف وبدأنا باللاحظ الطبيعة للتلاحمة الدقيقة في كل من النصي . كما نلاحظ أن كليهما على العكس من الآخر . ثم طرح السؤال ، بعد ذلك ، هي التكتية التي كان من الممكن بها لأي فرد ، مما كانت هيئته . أن يغير سريعاً من وضع فكري إلى وضع آخر ، مختلف تماماً عن الأول بل متناقص له . من هنا اكتشفت بروسس Paros والجينية للضرورة ، وهو اكتشاف سلف الفقه للباحث على المشكلة كلياً

والحق أن بسكال كان عليه - أثناء كتابته الأقاليم أن يواجه مدرسة لاهوتية وأخلاقية محكمة التفكير ، تتبع بتقود عظم في دوائر الجينية . ولما كانت هذه المدرسة قد عظمه ورغبت النظرات التي تحسب بها . فقد كان عليه أن يتامل في الأمر طويلاً ، لمدة غير على العام ، ليرى ما إذا كان هو أو قتاده للظرفون على صواب

وهكذا فإن الفرار لصالح تغيير الفرض ظل يتصاح على مول في دعوته ، وليس هناك شيء منسجي في أن يتصور منكر له فاعه بسكال بعد فترة طويلة من التأمل في الفرض الذي كان عليه ، ويتبنى موقف ناقد حيث يصوح للوقت - بعد ذلك - صياغة أكثر جدوية وتلاحماً ما فعله للظرفون الأسسبون الذين دفعوا من هذا الوضع قبل أن يتناقص هو نفسه عنه

(١٠) إن هذه العودة إلى العلوم Sciences كانت سلوكاً متطلياً ، ولكن الجسبيين الآخرين الذين لم يسلطوا بالزراعة Pari لأشهم كانوا واقفين من وجود الله ، ومن هنا رويك قلت للفرقة الساذجة من حيلة وجع الاستان التي قادت إلى اكتشاف الوريد

Conscience Réelle et Conscience Possible

(١١) انظر لوسيان جولدمان ، الوعي العقل والوعي السكر ، (Communication to the fourth World Sociology Congress, 1959)

و العلوم الانسانية والفنسية ، Paris, Comptes, (966) Sciences Humaines et Philosophie

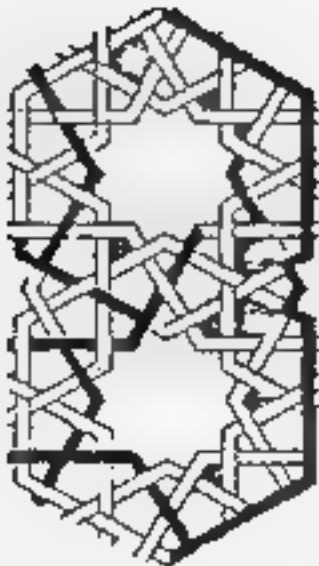
(١٢) بعد ما تتبع الأعمال الأدبية العظيمة إلى ما هو أساسي في الواقع الأساسي في عصر من العصر فإن دراسة هذه الأعمال يمكن أن تزودنا بمؤشرات قيمة في بعض الجوانب الاجتماعية النفسية للأحداث في هذا العصر . وهكذا يمكن أن يكون مؤلف - فيما يرى - قد وضع يده على الجانب الأساسي من الواقع التاريخي ووضعه عندما كتب ، في حصة الترتيب ، من جهة تجمع البرجوازية كقائمة التغييرات الاجتماعية والأفكار الجديدة التي أحدثتها هذه التغيرات . خصوصاً في البلاط حيث مواطن للمحاكمة القليلة بين اللوردات الكبار . ومن هنا نصبح لمحاولة ترتوف Taruffe في الهواء بأوريجون Aspas محاولة أساسية . ويصبح فرار دون جوان بالأدعاء الكاذب والتظاهر بالبطية والحيوت - مجرد واحد من مبالغات وأكاذيب تقع على نفس المستوى الذي يقع فيه نيتكه وتزوجه الخبير الشاتم في مشهد القتل من المسرحية

(١٣) انظر لوسيان جولدمان ، مسرح جينيه ، دراسة اجتماعية ، Le Théâtre de Genet (Paris, Cahiers Renaud-Barrault, Novembre 1966) Essai d'Etude Sociologique

(١٤) نشرت في Critique ، رقم ١٢٩ ، وعجب أن لوضع هنا ، أننا لا نوافق تماماً على منظور كريستينا Kristeva . ولقد نجت الاصدارات التي أقسمها ، هنا ، بعد قراءة دراستها ، دون أن أجد في الخطاب يد معها

(١٥) في يحصل بقسمة الأعمال الأدبية إلى أعمال حوارية dialogical بأعمال متجانسة monological . لفيف كريستينا حطبة مؤداها أن الأعمال الأدبية التي وصفتها باعتبارها Belchius . باعتبارها أعمال متجانسة ثقيل مخترق - مادامت أدباً - من عنصر حوارية شدي .

(١٦) لأننا لا نعرف الروسية ولذا قارن على قراءتنا جان باعتبار من الصعب علينا أن نجر بوضوح بين أفكار باعتبار الخاصة وتطور كريستينا لهذه الأفكار . وهذا السبب نشير في هذه لقالة إلى منظور كريستينا باعتبار بيتا مزود إلى كريستينا



فصول فصول

بمناعه في معرض القاهرة الدولي للكتاب لعام ١٩٨١
مجموعة من أحدث ماكتبه عمالقة الفكر والأدب في مصر .

السباب والحريات
ثروت أباطه

اللغة الإعلامية
د. عبد العزيز شرف

الألوهية وفكر العصر
حامد عوض الله

التفسير العام للأدب
د. نبيل راغب

محدثات سنة ٢٠٠٠
توفيق الحكيم

الأسطورة والفن الشعبي
د. عبد الحميد يوسف

ملف عبد الناصر
عبد الله إمام

ملف أموات
عبد الله مناع

ومن المطبعة التي عرضت الكتاب يقدم لكم
جميل ورائع
جهدت العشري
٥٠ سنة حينما
عبد الله احمد عبد الله ريان ماري
سباب لهذا العصر
فاتح العشري

ولأول مرة : الموسوعة العامة للأطفال
بقام محمد فكر ك أنور

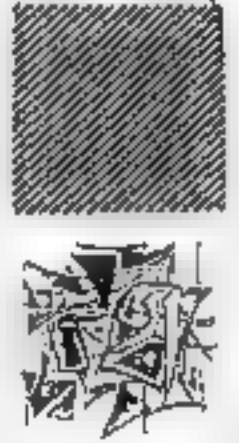
وقريبا : باللغتين العربية والإنجليزية
موسوعة أريك الاقتصادية

رئيس مجلس الإدارة فؤاد عبد الحميد

علم اللغة والنقد الأدبي

«علم الأسلوب»

منذ القديم والدرس اللغوي متصل بالنص الأدبي ، كان كذلك في الشرق . وكان كذلك في الغرب والنظريون المحدثون يأخذون على الدرس القديم . أو ما يسمونه «النحو التقليدي» . أنه يصدر أولا عن «المعنى» . وأنه يبنى على نصوص مختارة اختيارا دقيقا بحيث تمثل «المعنى العالي» من الاداء اللغوي والذي لا شك فيه عندنا أن الدرس اللغوي عند العرب صدر - في مثاله - عن اتصال بالنصوص الفنية . وخاصة في صورتها القرآنية . وفي صورتها الشعرية . ومن هنا كان الانتقاد الحديث الذي يوجه إليه من أنه لا يمثل العربية ، وإنما يمثل جانبها ممبنا منها ، في المعنى ، وفي الزمان ، وفي المكان



تقدم شيئا جديدا إلا أن يكون تطبيقا حيا لما تحتويه كتب النحو والصرف والملاحة .

وحيث بدأت النهضة العربية الحديثة في الغرب في القرن الماضي مما يعرف بالفيولوجيا philology ظلت الآصرة قوية بين البحث اللغوي والأدب لأن الفيولوجيا لم تكن تنظر إلى اللغة على أنها عاية في حد ذاتها . وإنما هي وسيلة لهذه الثقافة . ومن ثم كان تركيزهم على النصوص الأدبية القديمة تحقيقا وفهمها . دعا واحدا من كبارهم هو جروم Jacob Grimm أن

على أن يشير إلى أن العرب القدماء ألفوا درسا لغويا خاصا ينتمى على النصوص الأدبية كائدي قدمه «الفراء» في «معاني القرآن» . أو ما قدمه أصحاب الاختصاص للقرآن «كصححة» أبي علي الفارسي . و«محسب» ابن جني . أو ما قدموه من شرح لغوي للشعر كشرح «دانت سعاد» أو شرح ابن جني لبدوي المشي ولكن هذه الأعمال كلها لم تكن تصدر عن نظرية واضحة أو منهج محدد . وإنما هي ملاحظات لغوية جرتية يسوق إليها النص حسبما كان وينقدها الخائف عن السالف دون أن

يلتزم إلى أن النصوص الأدبية المكتوبة لا تمثل إلا جزءا يسيرا من اللغة ، وأن عليهم أن يهتموا بدراسة اللهجات والآداب الشعبية

وظل الأمر كذلك إلى أن ظهر علم اللغة الحديث Linguistics أوائل هذا القرن ، وحتى نادى دى موسير بأن «موضوع علم اللغة الصحيح والوحيد هو اللغة في ذاتها ومن أجل ذاتها»^(١)

• • •

وعلم اللغة يهتف في جوهرة على أساس ، أولها أنه علم Science ، وثانيها أنه مستقل Autonomous ولعل السبب الأول في هذين الأساسين أن أصحابه أرادوا أن يعدوه عن كثير من العلوم ، وأولها النقد الأدبي الذي يروونه «إنساب» ، «تقريب» ، وكان دى موسير قد دعا إلى «تفريق بين La langue (اللغة المعينة) و Le Parole (الفرد)» ، متبيا إلى أن علم اللغة يدرس اللغة المعينة التي تمثل الخصائص الجمعية للمجتمع ، ولا ينبغي أن يقتصر على «لغة الفرد» لأنها تصدر عن «وحي» ، ولأنها لذلك تنصف «بالأختار» الحر وقد أكد بلوغيلد بعد ذلك أن دراسة «المعنى» هي «أضعف» نقطة في علم اللغة ، وكل أولئك كان جديرا أن يؤدي إلى قطيعة بين الدرس اللغوي والدرس اللغوي والدرس النقدي ، ولئن كان علم اللغة يسمير بالدقة ، و«الوضوح» فإنه فقد «إنسانيته» واستحال إلى «وصف» محض غارق في المصطلحات والرموز الفنية التي تبدو غريبة على غير المتخصص ، وقد تبدو صير دلت نفع محقق في التطبيق الواقعي ، هل أن علم اللغة قد عاد إلى شيء من هذه «الإنسانية» في السنوات الأخيرة حين دعا تشومسكي Chomsky وأتباعه من التحويليين إلى بدء الوصف «السطحي» والعودة إلى «التفسير» العقل «لغة باعتبارها أهم ما يميز الإنسان ، وباعتبارها خلاقة creative تتكون من عناصر محدودة ولكنها تتبع تركيبات وجسلا لا نهاية لها ، ومن ثم فهي لا تخضع للتفسير الآلي Mechanical explanation اقتداء برأي فيكارت^(٢) ، وإذا كان الأمر كذلك فإن علم اللغة يسمى أن يدرس في صوه «الصيغة البشرية» التي تؤكد أن «قدرة» الإنسان على اللغة برهان على أن هناك جانبين مهمين هما «الكفاءة Competence» و«الآداء performance» ، وهذان الجانبان كانا في نشأة

مصطلحي «البنية العميقة Deep Structure» و«بنية السطح Surface Structure» وهما مصطلحان يمثلان ركيزة البحث اللغوي الآن عند التحويليين ، وقد كان دافعا إلى الاستعانة بمباحث «العصر» ومباحث «علم النفس» مما له أثر فيها نحن بصدده الآن .

ولكن إذا كان اللغويون قد صنعوا جوهدين في أن يتعلموا يعلمهم عن ميدان النقد الأدبي فإسهم عادوا بهذا العلم إليه من باب آخر ، عادوا «للتعلم» «أدواتهم» اللغوية في تناول النص الأدبي ، وهو ما يعرف الآن بعلم الأسلوب .

فما هو هذا العلم ؟ وما هو المنهج الذي يهتف في معالجة الأدب ؟

• • •

ولعل أشهر - بعدما - إلى أننا من الأسف - مصطلحون دائما أن تقدم الخطوط العامة للمنهج على هيئة دراسة أولية ، لأننا لا تزال متخلفين - في الدرس العربي - نحننا شديدا عن مسيرة التطور المتلاحق في البحث اللغوي الحديث بحيث تكاد تغيب الأسس الضرورية من عامة الباحثين الناشئين

وعلم الأسلوب هو الذي يطلق عليه في الإنجليزية Stylistics وفي الفرنسية La Stylistique وفي الألمانية Die Stylistik ، والباحث في الأسلوب Stylistician هو الذي يطلق منهجه على النصوص الأدبية

يرى اللغويون أن النقد الأدبي درس «تقريب» يقوم على «الانطباعات الذاتية» ، وعلى «الحدس» ، ومن ثم فهو يقدم - في رأسه - مقاييس موضوعية ، للعمل الأدبي . من أجل ذلك يقدمون «علم الأسلوب» كمن يكون الخطوة الأولى أمام الناقد . تصعب بين يديه المادة اللغوية في العمل الأدبي مصنعة تصيب عنده بسم تساعده على فهم العمل فهي أقرب إلى «مادة غنية» ومعنى ذلك أن علم اللغة يطلق «فنون» البحث اللغوي على النص الأدبي وخاصة فيما يعرف «بمشتوبات التحليل» على ما يظهر في العرض التالي .

علم الأسلوب إذن فرع من علم اللغة ، لكنه يفرق عنه افتراضا جوهريا لأن مادة الدرس فيه محددة . ولأن هدف الدرس يختلف فيها ، ف«علم اللغة» يقصد اللغة

العامة التي لا تميزها خصائص فردية ، أي أنه يقصد اللغة ذات الشكل «العادي» وفئات الأنماط العادية مما يستخدمه المجتمع مطوقا في التوصليل في حياته اليومية. ونظرة تشومسكي الحديثة لا تختص عن النظريات الوصفية السابقة في تحديد المستوى اللغوي لأنها تتوجه عنده إلى الإنسان صاحب اللغة Native Speaker أو ما يسميه بالمتكلم السامع المثالي Ideal Speaker-Hearer في مجتمع لغوي متجانس يعرف لغته معرفة كاملة . وهدف علم اللغة هو أن «يصف» اللغة ويبين «كيف» تعمل ، وهو لذلك يتحرك من «الخاص» إلى «العام» ، ومن «الحرى» إلى «لكل» ، دون أن يلقى حالا إلى الاختلافات النوعية بين الأفراد .

والحق أن علم اللغة - بإصراره على الطبيعة العلمية - قد أحال اللغة إلى شيء كالماء لا طعم له ولا رائحة . وهنا تبدو قيمة علم الأسلوب وليس من مماها أن تشير إلى الاختلاف الشديد على تعريف «الأسلوب» باختلاف المتناولين له ، ولكن الذى يهمنا هو ما يقصده اللغويون حين يعاينونه في هذا العلم . «الأسلوب» هو شكل من أشكال «التنوع» في اللغة ، فإذا كانت اللغة تتنوع يتنوعها علم اللغة هي ، الأنماط العامة العادية فان ذلك يلى أن هذه اللغة ذاتها تنظم وتنوعات Variations مختلفة على معايير مختلفة من المكان والاجتماع والأفراد . وعلم الأسلوب يقصد بعضا من هذه التنوعات وبخاصة على مستواها الفردى

ولغة الأدب هي نمط من أنماط (الأسلوب) لأنها «تنوع» لغوى فردى ، والبون شائع بين الكتابة الأدبية واللغة العادية ، لأن اللغة العادية «ثقافية» لا تصدر عن «وحى» ولا عن «اختيار» ، وهي تشكل معظم النشاط اللغوى الإنسانى ، أما الكتابة الأدبية فهي لغة فردية خاصة . تصدر عن اختيار واع . ومن ثم كانت خروجا عن النمط العادى Deviation from the norm ومن هنا أيضا كان قول القائلين بأن الأسلوب هو الرجل ، أو بأن الأسلوب كصفات الإنسان . على أن هذا الخروج عن النمط العادى شفى ألا يؤخذ ضرورة لآزب . لأن اللغة العادية التي يدرسها علم اللغة إنما تقدم العناصر العامة في لغة لحده ، ولا تتفصل عما لغة الأدب ، لكنها تقيم معها «علاقة خاصة» باستخدام عناصرها نفسها لئلا يهاكل جديدة خاصة بها ، مصيبة إلى اللغة قواعد جديدة في

الصوت وفي الكلمة وفي تركيب الكلام . أتى من لغة الأدب - معنى آخر - تكشف عن «الطاقات» التعبيرية «الكامنة» في اللغة العادية ، والتي لا تظهر إلا باستخدام «الفرد» لها استخداما متميزا ، وعلم الأسلوب يهدف إلى دراسة هذه «الكوامن» التعبيرية من دراسة لغة أدب معين . ولعل هذا الجانب يؤكد الصفة التي أكدده تشومسكي بأن اللغة حلاقة Creative تنبؤ من سادته محدودة وتتيح أو «تؤكد» أنماطا لا نهاية لها

ومعنى ذلك أن علم اللغة يدرس «ما» يقال في اللغة ، أما علم الأسلوب فيدرس «كيف» يقال ما في اللغة ، أو أن «الأسلوب» هو ما «يتحرك» علم اللغة وإذا كان علم اللغة «وصفيا» ، وإذا كان النقد الأدبي «تقييما» على ما يقول اللغويون فإن علم الأسلوب «وصفى» تقييما .

■ اتجاهات علم الأسلوب

ومن هذا المضم لمعنى «الأسلوب» تنمزع اتجاهات العلم الذى يدرسه ثلاثة اتجاهات :

١ - اتجاه يدرس الأسس النظرية لبحث الأسلوب ، وهو ما يمكن أن يسمى «علم الأسلوب» العام General Stylistics ، يقدم فيه أصحابه انقوى بين العامة التي تحكم الدروس الأسلوبى دون أن يكون ذلك مرتبطا بلغة معينة وهو بذلك يضارع علم اللغة العام General Linguistics ، أى أنه علم غير تطبيقي ، وقد ظهرت فيه حتى الآن اتجاهات غير قليلة على نحو ما قدمه هاليداي Halliday وأولمان Ullmann وغيرهما^(١)

٢ - اتجاه يدرس الخصائص الأسلوبية في لغة معينة . يهدف إلى بحث «الطاقات» التعبيرية في هذه اللغة سواء في لغة الكتابة أم في غيرها ، وهو بهذا يعتبر عملا تطبيقيا عاما يتناول «التنوعات» اللغوية على غير أساس فردى ، كذلك البحث المقيم الذى قدمه David crystal و Derek Davy عن الأسلوب الإنجليزى^(٢) ، حين تناولوا الخصائص الأسلوبية للغة عبر الأدبية ، فكلما لغة المحادثة ، ولغة المعلنين الإرباصيين . ولغة الدين ، ولغة التقارير الصحفية ، ولغة الوثائق

القانونية . ومن ذلك أيضا ما قلناه Leech عن لغة الشعر الإنجيزي^{٦٦} ، وما قدمنا Leech عن لغة القصة^{٦٧} . ومن الواضح أن العرض من هنا الاتجاه تقديم المحيط الأسلوب العام لتنوع لغوي محدد على أساس الموقف الكلامي أو على أساس النمط الأدبي ، واصحابه يطلقون ما يقرره علم الأسلوب العام من مستويات التحليل على أساس الصوت والكلمة والتركيب

٣ - أما الاتجاه الثالث فهو الذي يدرس لغة شخص واحد كما يمثلها إنتاجه الأدبي ، وهذا هو الاتجاه الثالث في علم الأسلوب ، وإليه تنبج معظم الرسائل الجامعية المتخصصة^{٦٨} . وهو يخضع لغة الأديب لأنواع من التحليل يحاول بها أن يصل إلى معايير موضوعية تعين الناقد على التفسير ، على أن هناك ثلاثة اتجاهات أيضا في التحليل اللغوي للنص

(أ) اتجاه نفسي يصدر عن إيمان بأن «الأسلوب هو الرجل» ، وهو يرى أن دراسة الأسلوب لا تكون صحيحة إلا في إطار دلالتها على خصائص المؤلف النفسية ، ومن أشهر المحاولات في هذا الاتجاه ما قدمه ليون سبيتزر Leo Spitzer الذي قدم دراسات تطبيقية على عدد من الأدباء متأثرا بأراء فرويد في التحليل النفسي ، وقد توصل هو إلى طريفته الخاصة في تحليل الأسلوب فيما أسماه «الدائرة الفيلولوجية Philological Circle» وهو يشير فيها إلى منهجه على النحو التالي :

«إن ما يجب أن نعمله هو أن نبدأ من السطح إلى مركز الحياة الداخلي للعمل الفني ، وذلك بأن نلاحظ ، أولا ، التفصيلات الظاهرة التي تظهر على سطح عمل معين ، ثم ننتقل هذه التفصيلات إلى مجموعات وبحث عن طريقة تكاملها في الصدور عن مبدأ محلاق يكون كلامنا في «نفس» الفنان ، وأخيرا نعود على بدء بأن نبحث هذا الشكل الداخلي عند الفنان وانتظامه كل الظواهر الأسلوبية التي لاحظناها أولا»^{٦٩} .

ومعنى ذلك أننا نعام ثلاث مراحل في التحليل ، أولا أن يظل الدارس يقرأ العمل الفني من أجل أن يتوحد مع جو هذا العمل حتى يلتقي بخاصة أسلوبية تكون غالبية عليه ، وثانيا أن يبحث عن تفسير نفسي لهذه الخاصية ،

وقالنا أن يحاول البحث عن الشواهد الأخرى التي تُفهم على ضوء هذا العامل النفسي

واللغويون في أغلب الأمر يرفضون هذا الاتجاه ، ويرونه غير بعيد مما يأخذونه على النقد الأدبي باعتباره ذاتيا وحسبيا ، ولم ينكر شيتزر ذلك ، بل أكد أن إنتاجه يعتمد على «الدكاء» و«الخبرة» و«الإيمان» ويكر عدد آخر من اللغويين أن تكون الخصائص الأسلوبية استجابة للامع عميقة في عقل المؤلف أكثر من كونها «سلوكا» لغويا يكشف عن «عادات» لغوية فحسب

(ب) اتجاه وظيفي Functional يرى أن العمل الفني لا ينبغي أن يحلل على مستويات جبرية ، وإنما على أساس «السياق» وهو مصطلح أخذ طريقة إلى الاستقرار في الدرس اللغوي عند هيرث وأتباعه^{٧٠} . ودراسة الأسلوب هنا تقرر أن كل كلمة إنما هي جزء في جملة ، وأن كل جملة جزء في فقرة ، وأن كل فقرة جزء في موضوع . وعلى الباحث أن يدرس وصيفة كل هذه الأجزاء في «سياق» العمل الفني ، ويمكن أن تتسع دوائر البحث في السياق من البحث في قصيدة واحدة أو في قصة إلى البحث في ديوان كامل ، أو في أعمال عدة في فترة زمنية محددة ، وإلى البحث في أعمال المؤلف كلها ، أو في حق يرمته حتى إنه يمكن الوصول إلى الخصائص الأسلوبية لثقافة بذاتها . وهذا اتجاه ينبع كثير من الباحثين في الأسلوب لكنه يكاد ينتهي إلى «إجراءات» تتكرر تكرارا مملا عند تصنيف الظواهر الأسلوبية حتى يتظمها سياق خاص .

(ج) اتجاه إحصائي Statistical وهذا هو الاتجاه المسيطر الآن على الدرس الأسلوب ، وهو يصدر عن اقتناع بأنه من المهم جدا أن نقف على درجة حدوث ظاهرة لغوية معينة في أسلوب شخص معين وقولا دقيقا ، لا تكون فيه الملاحظة السريعة ، ولا يجري منه الإحساس بالمصادر من التفاضل الظواهر . ولذلك يقتضي علم الأسلوب أن يدرس الباحثون فيه أصول علم الإحصاء دراسة كافية تمكنهم من استخدام وسائله في رصد الظواهر^{٧١} . والذي يقرأ الآن بعض الدراسات الأسلوبية مما يطبق الإحصاء تصنيفا غالبا سوف يصطده بأجراء كبيرة مما نملؤها «الجداول» الإحصائية والأرقام ، مع التقدم الآن إلى الاستعانة بالحاسبات الآتية ، مما ييسر على العمل طالبا غريبا ، ومما يشر

دورسي الأدب على العموم أن هذا الاتجاه يستعمل لغة غير مبهمة لأنها لغة غير التي ألفوها في تناول العمل الأدبي .
وكان اللغويين لم يكتفوا بما أدخلوه في الترس اللغوي من مصطلحات التحليل العلمي وفنونه حتى يطفوا ذلك على نصوص الأدب ، وقد بدأ دفع بعض الناس أبا جعفر النحاس في السيل حيث لقي حظه وقد كان يحدث نفسه ببعض مسائل النحو لأنهم سمعوه يتحدث لغة غير مبهمة فعوضه يستخدم وسائل السحر أو لغة الشياطين . وينضاف إلى هذه الصيغة الغريبة في تناول النص الأدبي أن الإحصاء في ذاته يحمل أوجها من الغصن نشير إلى بعضها فيما يلي :

١ - أن الإحصاء يقتضي جهدا كبيرا قد يكون غير مطلوب في أحيان كثيرة ، إذ أن رصد بعض الظواهر تكفيه الملاحظة ، هاتين المبررة ، كما يقولون

٢ - أن غلبة العمل الإحصائي تحمل في طياتها خطرا سيطرة الكم ، على الكيف ، مما يعقد دراسة الأسلوب هدفه الأساسي .

٣ - أن الاكتتان بالأرقام يوهم بدقة المسح ، ولكنما قد تكون دقة عمادة عند تناول الأعمال الأدبية ، لأن كثيرا من الظواهر يتداخل تداخلا عضويا بحيث يصعب إحصاء واحدة منها إحصاءا منفردا ، وقد أشار أولمان إلى الدراسة التي قدمها جراهام Graham عن الصور عند Proust حيث أحصى هذه الصور في ٤٥٧٨ صورة ذاكرة أن الاستعارات والتشبيهات عند هذا الكاتب يتداخل وتتكامل بحيث يكون ضريبا من البحث أن نبحث عن تحديد دقيق لها .^(١٢)

٤ - أن الإحصاء بهذا التفتيت الرقي يعضي إلى خطر آخر هو فقدان السيل إلى فهم تأثير «الباق» في العمل الأدبي ، وهو مطلب مهم جدا على ما ذكرناه آنفا .

٥ - أن الدقة الإحصائية لا تجدي نفعا في «إسك» بعض المسائل الفاصلة أو المنسية أو المربة كاسماء العاطمية والإيقاع الرفيق أو المركب وغيرها

ومع كل ما ذكرناه من أوجه الغصن في الاتجاه الإحصائي مما يجعل عددا من الباحثين يعزف عنه فإنه لا نعدم جوابا مفيدة في دراسة النصوص الأدبية يذكر منها

ما يلي :

١ - أن الإحصاء يقدم المادة الأدبية التي يدرسها الباحث تقدما دقيقا ، والدقة في ذاتها مطلب علمي أصيل .

٢ - أن التحليل الإحصائي يساعد أحيانا على حل مشكلات أدبية محالصة ، فهو قد يساعدنا ، إلى جانب شواهد أخرى في «توثيق» النصوص الأدبية ، حين نحاور نية أعمال معينة إلى مؤلف معين ، وقد تساعدنا على فهم التطور التاريخي في كتاباته .

٣ - ليس من شك في أن ورود ظاهرة معينة مرة واحدة ، أو خمسين مرة ، أو ثلاثمائة مرة لابد أن يكون ذا دلالات مختلفة ، ومن ثم فإن الإحصاء يقضي بنا إلى البحث عن هذه الدلالات .

٤ - أن التحليل الإحصائي يكشف في كثير من الأحيان عن «مقاييس» محددة في توزيع العناصر الأسلوبية عند مؤلف معين بحيث يمكن أن تؤدي إلى أسئلة تفيد في التمييز الجمالي .

ومما يمكن من أمر فلا يجد الباحثون باب من الاستعانة بالاتجاهات الثلاثة النصبية ، والوظيفية ، والإحصائية ، وفق ما تقتضيه الحال .

• مستويات التحليل :

على أن أهم ما يطغه علم الأسلوب داخل هذه الاتجاهات أنه يستخدم مستويات التحليل اللغوي ، وهي :

١ - تحليل الأصوات .

٢ - تحليل التركيب .

٣ - تحليل الألفاظ .

أولا : الأصوات :

والتحليل الصوتي في علم الأسلوب Phonostylistics يقتضي أولا معرفة الخصائص الصوتية في اللغة العادية ، وبعد ذلك يتوجه إلى رصد الظواهر الخارجة عن النمط والمبحث في دلالتها فيما بعد دراسة الأسلوب . والأغلب أننا لا نحلل النص الأدبي تحليلا صوتيا يتبع كل التصيلات التي يتظمها علم الأصوات ، فنحن هنا لا نهتم اهتماما كبيرا بالأصوات الصامتة Consonants والصائتة Vowels مثلا إلا أن تكون لبعضها درجة واضحة من

Is whispering nothing?
Is leaning cheek to cheek? Is meeting noses?
Kissing with inside lip? Stopping the career
Of laughter with a sigh (a note infallible
Of breaking honesty)? Horsing foot on foot?
Skulking in corners? Wishing clocks more swift?
Hours, minutes? noon, midnight? And all eyes
Band with the pin and wed, but theirs, theirs
only

النبر، وللقطع :

ودراسة الورد تعودنا إلى ضرورة دراسة «إسراء Stress» ، وهي دراسة لم نخط حتى الآن باهتمام في الدرس العربي رغم أهميتها في اختلاف «المعنى» وتنويعه ، وهي ذات أهمية خاصة في دراسة «اللفظ» في اللغة وعلى الأخص فيما يتصل بالشعر ، ولا نحسب أن القدماء كانوا غافلين عن هذه الظاهرة لأن حديثهم عن التعجبة وما تتكون منه من أسباب وأوتاد وعوامل وما يعرض عليها من زخافات وعمل لا يستند كثيرا على دراسة اللفظ ، وقد كان جديرا بالملاحظة والتطوير لكما قلنا عند الذي يصدوه وفرروه

ونأتي بعد ذلك دراسة «التنميم Intonation» ودراسة «القافية» ، وكل أولئك كما هو ظاهر ليس ضرورة كاملة ما يقدمه علم الأصوات العام ، ولكنه يركز على الظواهر التي يمكن أن نميز عند رصدها وتصنيفها ، في فهم أسلوب معين .

وغني عن البيان أن ذلك ليس مقصورا على الشعر وحده ، لأن الأسلوب النثري ينظم أعماقا كثيرة من اللفظ والنبر وللقطع والتنميم

■ ثانياً التركيب

وقد اجتمع علماء العربية بدراسة الجملة فقدموا أمماظها وأركانها ودلائلها الحقيقية والظاهرية وصفوا ذلك على كثير من الصيغ وبخاصة على القرآن الكريم

وعلم الأسلوب يرى في دراسة «التركيب» عنصرا مهما جدا في بحث الخصائص للمبيرة لمؤلف معين ، وهو في الأعلى يتوجه إلى بحث العناصر الآتية :

- ١ - دراسة طول الجملة وقصرها
- ٢ - دراسة أركان التركيب وبخاصة المبتدأ أو الخبر ،

الكثرة تقتضي الالتفات والتعصير . أما الجوانب المهمة الأخرى التي يركز عليها التحليل الصوتي للأسلوب فتكاد تنحصر فيما يلي

الوقف :

وهو ظاهرة صوتية هامة جدا لأنها ترتبط بالمعنى ارتباطا مباشرا ، ومن المعروف أن العرب القدماء اهتموا بها اهتماما واضحا في قراءة النص القرآني حتى إنهم أوردوا لها كتباً متخصصة درسوا فيها أنواع الوقف من واجب وجائز ومنع وحسن وقبيح وغير ذلك ، ورسم للمصحف يشمل كما يعلم رموزا تحدد أنواع الوقف للقارئ . والأمر في ذلك مفهوم لأنه يتصل بالقراءة التي هي في أساسها أصل من أصول التشريع . على أن القدماء لم يلتفتوا إلى هذه الظاهرة عند تدوينهم للشعر ولم يرد عنهم ما يعيد انتباههم بها في شروحهم الكثيرة التي وصلت إلينا . والحق أن وجود الشعر القديم مكتوبا بين أيدينا حرمانا من هذه هذه الظاهرة فيه ، وليس بمستغرب لدينا أن الشعر العربي بأوزانه المعروفة محدودها في التفعيلة والنظم لوليت يعني من ملاحظة «الوقف» فيه ، وليس بمستغرب علينا أيضا أن أبا تمام والبحتري والمتنبي كانوا يشفون شعرهم فلا «يقفون» إلا عند آخر الشطر أو آخر البيت ، ولا شك في أنه لو أتيت لنا فرصة سماعهم أو قراءة وصف لطريقة يشدهم لكان لدرس «الورد» «الشعري» شأن آخر .

الورد :

دراسة «الوقف» إذن تعود إلى دراسة «الوزن» وتكشف عما يمكن أن يتظمه من «تنوعات» فردية ذات دلالات خاصة ، والحق أن ذلك قد يكون أكثر وضوحا في دراسة «الشعر الحديث» الذي لا تتساوى فيه أبيات القصيدة الواحدة ، ويؤدي الوقف دورا أساسيا ، لكن ذلك بعيد أيضا في دراسة الشعر التقليدي ، وقد قدم علماء الأسلوب العربيون دراسات كثيرة حللوا فيها أعماط الوقف على أنواع كثيرة من الشعر . مشيرين إلى أنه ليس مقصورا على ما يعرف «بمحدود» الكلمات أو حدود الأبيات . بل قد يكون وفقا داحضا لا متناهي منه في فهم «الوقف» في فهم الوزن الذي ينظم فيه . ومن هذا الوقف الدخلى ما غمضه من دراستهم لشعر شكير في مثل الأبيات لآلة التي تلاحظ فيها أهمية الوقف وضرورته غير مرتبط بهاء لأبيات (١٣)

والفعل ، والفعل ، والعلاقة بين الصفة والوصف ، والإصافة ، والصلة وغير ذلك .

٣ - دراسة «الروابط» كبحث استعمال المؤلف لغوار ، أو البناء ، أو ثم ، أو إذن أو أما ، أو إما ودلالة كل ذلك على خصائص الأسلوب .

٤ - دراسة «ترتيب» التركيب ، وهو من أهم عناصر البحث في الأسلوب ، لأن تقديم عنصر أو تأخير يودي في الأغلب إلى تغيير في الدلالة ولأن الأدب لا يلتزم دائما بقواعد الترتيب العامة التي يرصدها اللغويون في اللغة العادية . وقد لاحظ الدكتورون أن Kestel يميل إلى تغيير كبير في ترتيب الجمل ، من نحو :

مثل «Much have I travell'd in the realms of gold»
ومثل «Yet did I never breathe its pure serene»^(١٤)
ومثل «Then felt I like some watcher of the skies».

٥ - دراسة «المضائل النحوية» كالتذكير والتأنيث والتعريف والتكثير والتعدد .

٦ - دراسة الصيغ المعينة ، وتركيباتها ، والزمن ، وتتابعه .

٧ - دراسة البناء المقطوع والبناء للمجهول .

٨ - يميل علماء الأسلوب إلى استخدام طريقة التحوّل التحويي في بحث «البنية العميقة» لتركيبات مؤلف معين ، لأنها تساعد أولا على فهم كثير من المسائل الغامضة في النص ، وتساعد ثانيا على معرفة ما أضافه هذا المؤلف إلى أساليب اللغة في التركيب . انظر مثلا إلى الجملة الآتية في قصة من قصص James Joyce

«Gazing up into the darkness. I saw myself as a creature driven and derided by vanity».

يمكن تحليلها على «البنية العميقة» دون أن نفقد شيئا من انصسور على النحو التالي

«I gazed up into the darkness. I saw myself as a creature - The creature was driven by Vanity»

على أن دراسة التركيب عند الأسلوبيين لا تقتصر على بحث جزء الجملة أو الجملة ، وإنما يتعداها إلى بحث الفقرة والموضع ثم العمل الفني كاملا .

■ ثالثا : الألفاظ

وهو من أهم عناصر التحليل الأسلوبى لما له من تأثير جوهري على المعنى ، ونحن نركز هنا على ما يلي :

١ - دراسة الكلمة وتركيباتها وخصائص بحث

«المورفيمات» التي يستخدمها المؤلف

٢ - الصيغ الاشتقاقية وتأثيرها على المعركة .

٣ - «المصاحبات» اللغوية Collocations إذ أن هناك ألفاظا معينة في اللغة لا تكاد تنطقها إلا وتستصحب معها ألفاظا أخرى معينة ، ولابد من رصد هذه المصاحبات في موضوع معين عند مؤلف معين .

٤ - دراسة المحار على أن يكون ذلك محازا أصيلا معى ألا يجري وراء كل ما تلحظ من أركان التشبيه أو الاستعارة لأن كثيرا ما يتحول مع الزمن ومع الاستعمال إلى محار «ميت» أو محار «نائم» ، فنحن حين نتحدث الآن مثلا عن «ميدان دراسة الأسلوب» و«أدواتها» ، و«أهدافها» وعن «إلقاء الضوء على اللامع الميرة لمؤلف معين» لا نتحدث حديثا محازيا لأن هذه الألفاظ فقدت طينتها الاستعارية قدما كاملا أو غير كامل وفق ما يشير إليه السياق .

وبعد ، فهذه مستويات التحليل التي يتبعها دارسو الأسلوب اللغويين وهم يطبقون طريقتهم في التحليل اللغوي ، ويستخدمون الإحصاء على ما بيناه ، وذلك في ظنهم بتقديم معايير موضوعية يمكن للنقاد الأدبي أن يعتمد عليها في الوصول إلى موضوعية التفسير .

ولنا بعد ذلك ملاحظتان :

■ الملاحظة الأولى :

أن عددا كبيرا من الباحثين اللغويين الناشئين بدأ يتجه إلى علم الأسلوب في إعداد الرسائل الجامعية المتخصصة ، وتلك ظاهرة طيبة تبشّر لهم فرصة الاتصال بالتحليل اللغوي الحديث من ناحية ، وتجهلهم يتصلون بالنصوص الأدبية من ناحية أخرى بما يبعد عن أهدافهم «جفاف» العلم الذي يلج عليه الدرس اللغوي الحديث . لكن للملاحظ أن معظم هذه الرسائل يقع في شئيين .

أولها: غياب التسج حتى ليختلط الأمر على أصحابها بين البحث اللغوي والبحث في تاريخ الأدب أو النقد وهم يركزون في الأغلب على مبحث الألفاظ لكن على منهج غير علمي يمكن أن يسمى تجاورا درسا فيولوجيا ، لأنهم يبدلون أغلب الجهد في محاولة تتبع ألفاظ المؤلف وتطورها من مدلولاتها «المادية» إلى مدلولات «مجردة» معتمدين في ذلك على المعاجم العربية القديمة ، وكل

4. Stephan Ullmann, *Language and Style*, Blackwell, Oxford, 1964.

Mintoah and Halliday, *Patterns of Language*, Longman, 1966

5. David Crystal and Derek Davy, *Investigating English style*, Longman, 1969

6. G.N. Leech, *A Linguistic Guide to English Poetry*, Longman, 1969

7. David Lodge, *Language of Fiction: Essays in Criticism and verbal Analysis of the English Novel*, «Routledge», 1966.

8. «قدم الدكتور علي عزت في هذا المقال دراسة موجزة عن شعر صلاح عبد الصبور وبدر شaker العياض»

Ezzat, A., «Linguistics and the Interpretation of Literature», in, *Essays on Language and Literature*, Beirut, Arab University Publications Beirut, 1972

« « Language and Implications in the Poetry of Badr Shaker El-Sayyab, a Lexical Statement», in *Studies in Linguistics*, Beirut Arab University- 1975.

وقد ظهرت في دراسة مجلة بالعربية : مجلة للدراسة العامة للكتاب ١٩٧٧

9. Quoted from his «Linguistics and Literary History» in Ullmann *Language and style* p. 122

أنظر كتابا : اللغة وعلم النصوص : الاسكتلندية ١٩٧٧ من ٢٢ - ٢٤

11. Graham Hough, *Style and Stylistics*, Routledge 1969.

2. *Language and Style*, op. cit., p. 119.

3. quoted from Act I of the *Winter's Tale*, in Turner *Stylistics*, Penguin, 1973, p. 39.

14. Ibid. p. 77

ذلك غير جائز لأن مادة المعاجم التي بين أيدينا لا تصلح في دراسة تطور الألفاظ ومدلولاتها ، ومثل هذا العمل يسمى أن يعتمد على النصوص وعلى الاستعمال ، وهو مطلب غير يسر

وثانيها : أن الباحثين الذين يعملون بالدرس اللغوي الحديث ومناهجه يطبقون على بحث الأسلوب طريقة الإحصاء تطبيقاً شاملاً بحيث ينتهي العمل العلمي دون أن يجد لهذا العمل نفعاً فيها تحتاجه النصوص من تفسير .

■ والملاحظة الثانية :

أن الدراسات القديمة كانت تتميز بوجود « البلاغة » في أنشائها القديمة ، وأن هذه البلاغة فقدت مكانها في الدرس الحديث ، فهل يؤدي « علم الأسلوب » إلى نشأة ما يمكن أن نسميه « البلاغة الحديثة » ؟ وهل يؤدي ذلك كله إلى ما يمكن أن نطلق عليه « النقد الشامل » ؟

■ هوامش البحث

1. De Saussure : *Course in General Linguistics*, Translated by Wade Baskin, London 1964, p. 232

2. Chomsky " *Cartesian Linguistics*, Harper & Row, New York, 1966.

3. Chomsky: *Language and Mind*, Harcourt Brace Jovanovich, Inc New York, 1972.

فصول

فصول





الأسلوبية الحديثة

محاولة تعريف

الدكتور محمود عياد

ماهية علم الأسلوب

المسمى - برحمته مؤلفه - ذلك لأنها تجمع في إيجاد - دل مركب حذره (أسلوب) ، ولاحقته (istics) ، وحاصلها الأصل تقابل إطلاقاً بعد لاحقته ، فالأسلوب - وسنعود إليه - ذو مدبر إنساني ذاتي ، ولاحقته تختص - مما تختص به - بالبعد المعنوي المعنوي - وبالتالي الموضوعي - ويمكن في كل الحالتين نمك الدار الاصطلاحي إلى مدلوله بما يطابق عبارة علم الأسلوب ، ولذلك تعرف الأسلوبية - بدقة - بالبحث عن الأسس الموضوعية لإرساء علم الأسلوب - (المسمى - ١٩٧٧ : ٣٢)

ومها يكن من أمر المصطلح فإن هذا المقال يهدف إلى تعريف القارئ العربي بعض الدراسات الحديثة في «الأسلوبية» كما يستلزم التعريف للوحدانية بين متاهج العلم ومشاكله ، وعلاقته بالنقد الأدبي ، على أن متاهج هذا العلم ومشكلاته لن تتضح إلا بعد أن نعرض - بإيجاز شديد - أولاً لأصول هذا العلم ، من حيث نشأته وتطوره

«الأسلوبية» ، أو «علم الأسلوب» ، مجال من مجالات البحث المعاصرة ، يحرص بالدرس للنصوص الأدبية وغير الأدبية ، محاولاً الالتزام بمسح موضوعي ، يحل على أساسه الأساليب ، ليظهر جلاء الرؤية التي تطوى عنها أهال الكتاب ، ويكشف عن القيم الخفية لهذه الأهال ، مطلقاً من تحليل الطرح اللغوي والتلاعية لنص

ومن الطبيعي أن بدأ محاولتنا ، في التعريف ، بالمصطلح العربي ، وذلك أمر بداهي ، لأن المصطلح إنما شاع في اللغة العربية كنوع من الترجمة لكلمة Stylistics ، التي يترجمها البعض بعلم الأسلوب ، ويرجمها البعض الآخر بالأسلوبية . وهي الترجمة التي تؤثر في هذا المقار ، وتكون المصطلح العربي من لفظة stylus التي تعني أداة الكتابة ، أو القلم ، باللاتينية . ومن اللاحقة - istics التي تشير إلى البعد المنهجي للعلم الذي يدرس موضوع الأسلوب ، ومن هذه الزاوية - ندو ترجمه لمصطلح بالأسلوبية أو «الأسلوبية» ، عدد عدد السلام

تتفق مع غيرها من المدارس النقدية المعاصرة ، من حيث التركيز على النص الأدبي ، واعتباره قطعة البداية والنهاية في عمليات التحليل ،

ولذلك يلج الكثيرون من علماء اللغة على الصلة الوثيقة التي تربط بين الأدب والدراسات اللغوية ، ذلك لأن اللغة - في تقديرهم - هي العنصر المشترك بين الحالين . بمعنى أنها مادة علم اللغة ذاته ، وإعادة الخلق التي يصوغ منها الأديب نصوصه ، مثلما يصوغ المصحات والرسام والموسيقيار مادته الخلق من الأحجار والألوان والأصوات . ولا يفرد علماء اللغة وحدهم بهذا التأكيد ، إذ يشاركهم فيه نقاد بارزون ، يذكر منهم ريتيه وبيك ، وأستون ولرين في كتابها عن « نظرية الأدب » على سبيل المثال .

ولقد قدم علم اللغة المعاصر ، في الحقبة الأخيرة ، الكثير من الإنجازات التي أفادت بها الدراسات النقدية ، خاصة عندما توغل هذا العلم في بنية النصوص الأدبية ، وكشف عن مستويات معقدة من علاقاتها اللغوية . لم يكن يتعرض لها الناقد التقليدي ، أو يقتصر عليها بنفس الدرجة من العمق والدقة ، ولهذا السبب فإن الصلة الوثيقة بين الأسلوبية وعلم اللغة جعلت للأسلوبية مكاناً بارزاً في النقد الأدبي ، فأصبحت تحلل المكائنة التي كانت تحتلها الدراسات النصية أو الاجتماعية ، أو غيرها من الدراسات التي ساعدت الناقد الأدبي طويلاً ، بل إن الأسلوبية ، من هذا المنظور ، ساعدت على مفارقة الناقد هذه الدراسات التقليدية ، واقتربت به أكثر وأكثر ، من طبيعة عمله الحق ، وهي تحليل العلاقات اللغوية للنص الأدبي .

وبقدر ما أفادت الأسلوبية الناقد الأدبي في هذا الصدد فإنها قد فرصت عليه ألواناً جديدة من الالتزام ، لأنها أصعب بكثير من ألوان الالتزام القديم ، وقد شبه دونالد . س . فريمان Donald C. Freeman ما قدمه علم اللغة المعاصر للنقد الأدبي بما قدمته الرياضيات إلى علم الفيزياء النظرية . ومن هذه الزاوية أكد هارولد وايتهول Harold Whitehall منذ أكثر من عشرين عاماً : « أن الناقد لا يستطيع أن يتجاوز في تقدمه للمعرفة باللغة ومناهج دراستها » . دونالد فريمان ، (١٩٧٠ : ٣) . ومن الطريف أن نلاحظ أن هذا الذي قاله هارولد وايتهول من قبيل الحس قد أصبح من قبيل اليقين ، فقد أحدث علم اللغة ثورة في النقد الأدبي ، وهي ثورة دفعت بعض علماء اللغة ، ومنهم ياكوبسن (Jakobson) إلى حد المبالغة ، ومحاولة إلغاء النقد الأدبي كعلم مستقل ، وتحويله إلى مجرد فرع من فروع علم اللغة ، هو علم اللغة الأدبي أو « البويطيميا » .

وليس من الضروري أن نناقش الآن ما يلعب إليه ياكوبسن ، إذ أننا سنعود إلى ذلك ، فيما بعد ، عندما نتحدث عن المشكلات التي تواجه الأسلوبية ، ونواحي القصور التي يمكن أن تصيب . ودون أن نصحز للنقد الأدبي ، فمن الموضوعية أن تؤكد ضرورة تمييز كل علم بمنهجه ، وأن فرض منهج أي علم من العلوم بإطلاقه على النقد الأدبي ، من خلال « الأسلوبية » إنما هو فرض لمنهج قد يحاق صيغة النص الأدبي منه ، والأمر ليس أمر مادة لغوية موجودة في الأدب ، تخضع لمناهج

وقد نشأ « علم الأسلوب » الحديث ، أو « الأسلوبية » الحديثة ، مستنداً إلى نشأة علم اللغة الحديث وتطوره ، ولم تكن « الأسلوبية » في أول الأمر ، سوى منهج من المناهج اللغوية المستخدمة في دراسة النصوص الأدبية . ولا يزال هناك الكثير من الباحثين ينظرون إلى « الأسلوبية » باعتبارها مناهجاً مستوحى من المناهج اللغوية ، كما لو كان مجرد وصف لغوي للنصوص الأدبية ، ولهذا السبب بعدها بعض هؤلاء الباحثين فرعاً من فروع علم اللغة العام . ومن هنا يقول م . آريفاي (Michael Arbib : إن الأسلوبية وصف للنص الأدبي حسب مناهج مأخوذة من علم اللغة ، (المسدي ، ١٩٧٧ : ٤٤) .

ويعرف ريفاتير الأسلوبية على أساس أنها منهج لغوي ، صحيح أن ريفاتير لا يلج ، مثل غيره ، على أن « الأسلوبية » فرع من علم اللغة ، ولكنه - وهذا هو المهم - يؤكد صلتها الوثيقة بالدراسة اللغوية ، فيربط بين منهجها ومناهج البحث اللغوي عموماً .

وبلغونا هذا الربط بين الأسلوبية والدراسة اللغوية إلى الفرضية الأساسية لعلم نفسه . وتقوم هذه الفرضية على أساس أن النص الأدبي نص لغوي ، لا يمكن سبر أغواره دون تحليل العلاقات اللغوية التي ينطوي عليها ، ذلك لأن هذا التحليل هو الذي يوصلنا إلى فهم الشحنة الدلالية والعاطفية الكامنة في النص ، والتي تؤثر في القارئ . ولا يخفى هذا كله شيئاً أكثر من أننا قراء ونقاداً ، لا يمكن أن نغفل إلى قيمة العمل الأدبي إلا من خلال النص ذاته .

ويبدو أن تستند الأسلوبية في تحليلها للنص إلى مناهج علم اللغة الحديث ، وتفيد منه في تحليل المستويات اللغوية المتباعدة للنص ، بكل ما تنطوي عليه هذه المستويات من علاقات ، تحليلًا يحاول الوصول إلى أقصى درجة من الانصباط الموضوعي . وينظر علم اللغة إلى العمل الأدبي باعتباره رسالة لغوية ، تتشابه مع بقية الرسائل في وظيفة التوصليل الإيلاعي . ولكن العمل الأدبي يتميز عن غيره من الرسائل بتأديته وظائف لغوية ، ترتبط بالتأثير الانفعالي في القارئ وما يمكن أن يرتبط بذلك من توصيل شحنة دلالية يتفاعل بها القارئ انفعالياً معنياً . وإذا كانت الأسلوبية ، في جانب منها ، محاولة لاكتناص أبعاد هذه الشحنة وتوصيفها ، فلا سبيل إلى ذلك سوى التماذ إليها من خلال النص ذاته ، وأخيراً من خلال صياغته اللغوية لعلاقات لغوية .

وإذا كانت الأسلوبية تقوم ، بما يرى المسدي ، بمحاولة سبر الحوائط الصاعدة للنص ، لإرساء منهج لغوي موضوعي ، يمكن لقارئ من إدراك انتظام خصائص الأسلوب التي إدراكاً نقدياً ، يعي الخصائص الوظيفية للنص إذا كانت الأسلوبية تقوم على ذلك فإنها لابد أن تثير سؤالاً هاماً يرتبط باختلافها عن مناهج النقد الأدبي

وتستخلص الإجابة الأولية عن هذا السؤال في أن « الأسلوبية » ليست مديلاً للنقد الأدبي ، بل هي فرع من فروعه ، أخص فرعاً يحاول أن ينظم إدراكنا لظواهر النصية اللغوية في العمل الأدبي ، بطريقة منهجية . وقد تختلف الأسلوبية عن بعض مدارس النقد الأدبي ، من حيث استنادها إلى منهج موضوعي يقوم على مبادئ علم اللغة . ولكنها ، فيما عدا ذلك ،

أولاً : الأسلوب باعتباره عرقاً للأسلوب المعيارى أو انحرافاً عنه

اتخذت الأعمال المبكرة في الأسلوبية اتجاهاً شديداً الصرامة والالتزام بما نعتت الموضوعية ومن هنا أصبحت على أساس تجريبي جاد ، يحاول أن يلتزم التزاماً كاملاً بشأنه المنه والاستحسان ، في اللغة ، وذلك إلى درجة يكثر معها وصف هذه الأعمال بالسلوكية Behaviourism

ولقد كان ذلك كله بمثابة رد فعل حاد من المناهج اللغوية الموضوعية على تيارات الانطباعية المطلقة التي سادت النقد الأدبي ، من وجهة نظر أصحاب هذه الأعمال . ولذلك اتسمت معظم الأبحاث الأسلوبية في هذا الوقت برفضها للعيب للانطباعية في النقد الأدبي ، وعرضها على تطبيق المناهج الموضوعية للغة ، وتفضيلها للدراسات الكمية البحتة . كما لو كانت الدراسات الكمية هي السبيل الوحيد للوصول إلى عمائية أسلوبية مطلقة .

ولما كان علم اللغة ، في هذه الفترة ، متأثراً أشد التأثير بمعطيات النظرية السلوكية فإن بلومفيلد حاول أن يجعل من علم اللغة علماً تجريبياً سلوكياً ، مما دفعه إلى النظر إلى علم اللغة على أنه سلسلة متوالية من «المسبات» و «الاستجابات» . ولقد كان لهذا تأثيره البالغ على الأسلوبية ، من حيث التركيز على لُبّه من ناحية ، والاستجابة من ناحية أخرى

والنتيجة الطبيعية التي ترتبت على ذلك هي النظر إلى الأسلوب الأدبي باعتباره انحرافاً عن الأسلوب المعيارى . من حيث أنه منه متميز يحدث استجابة متميزة ، ولكن هذا الانحراف جعل ما أسماه بالمهجية العلمية والدراسة الكمية غاية في حد ذاتها ، أهم من أي غاية أخرى . ومن هنا حاول هذا الاتجاه إرساء أسس موضوعية للعملية الإدراكية التي يدرك من خلالها المتلقي الظواهر اللغوية للأسلوب الأدبي . وكما كان ذلك يعني اقتراباً حاداً من السلوكية بمعناها السيكلوجي ، فإنه يعني تباعداً عن غاية النقد الأدبي ، وطبيعة العمل الأدبي . ولم تفلح الدراسات الكمية والاعاث العملية في سد هذه الفجوة ، ذلك لأن إدراك النص الأدبي ، على المستوى النقدي ، لا يبدأ من نقطة الصفر ، بل يعتمد على المعرفة الشاملة بالتراث الثقافي من ناحية ، وعلى الحاسة النقدية التي لا تفصل عن هذا التراث ، وإن تغيرت عنه من ناحية أخرى . ومن المؤكد أننا عندما نحاول الإشارة إلى المؤثرات الأدبية باعتبارها مناهات ذات استجابة محددة ، فإننا نتجاوز طبيعة العمل الأدبي ، الذي لا يقبل هذه الثنائية المبسطة ، كما لا يقبل أي حصر للاستجابة خارج سياقات مختلفة تتجاوز العمل الأدبي

وقدم ريمونز أصل إيجاز لهذا الاتجاه السلوكي ومن أهم من يشير هنا إلى نقده اللادع لدراسات ليو سبيتر . نكت الدراسات التي تبحث جوعاً شديداً نحو الدانية والتي لا تلتزم . في رأي ريمونز . بالمناهج السلوكية المطلقة .

إن هذا الاتجاه السلوكي منحرفه مشكلات منهجية أساسية . ويتصل أولى هذه المشكلات بمفهومه عن «الانحراف» وبالتالي تعريفه للمسط

علم اللغة ، وإنما هو أمر قيمه ينطوي عليها تنظم هذه المادة . وقد يكون الوصول إلى هذه القيمة المطمح النهائي للأسلوبية ، ولكن هذا المطمح تقديده صعبات كثيرة ، ويبدو أن عينا ، قبل أن ناقش هذه الصعاب ، أن نتحدث حديثاً موجزاً عن مناهج الأسلوبية ذاتها .

مناهج الأسلوبية

ويمكن تقسيم المناهج الأساسية إلى ثلاثة مناهج تصنع ثلاثة اتجاهات رئيسية

- (١) النظر إلى الأسلوب الأدبي باعتباره عرقاً للأسلوب المعيارى أو انحرافاً عنه .
- (٢) التعامل مع الأسلوب باعتباره نوعاً من التكرار المتوافق لأعاط لغوية بعينها في النصوص الأدبية .
- (٣) التعامل مع الأسلوب باعتباره وسيلة من وسائل استغلال الطاقة الكامنة في اللغة ، ومحاربة وضع قواعد (أجرومية) لإمكانيات هذه الطاقة .

ويمكن تتبع هذه الاتجاهات الثلاثة في الدراسات والأبحاث التي ظهرت خلال الستينات والسبعينات من هذا القرن . ومن المهم أن نلاحظ أن هذه الاتجاهات الثلاثة ليست ، في حقيقة الأمر ، سوى انعكاس لنقاط الالتقاء بين التيارات المسائدة في الحالات المعاصرة للنقد الأدبي وعلم اللغة على السواء .

لقد تجاوز النقد الأدبي مرحلة الدرس الانطباعي ليكتسب جاذبية (التي يعتمد على السيرة الفردية) لنقاد من أمثال برادلي ، ووصل إلى مرحلة الدراسة النصية التي قام بها جون كروزانوم وكلينيث بروكس (Cleanth Brooks) ، أو مدرسة النقد الجديد New Criticism بوجه عام . ولقد فتحت هذه المرحلة الجديدة السبيل إلى اكتشاف الدوافع الواعية واللاواعية على نحو ما فعل نور ثروب فراسي ، وكينيث بيرك . وورمان هولاند ، كما فتحت الطريق إلى تحليل لغة الصورة ، وسجع الاستعارة ، وطبيعة العلاقات التي تكون الرمز ، والأبعاد الصوتية للإيقاع . وتطور علم اللغة المعاصر ، في المقابل ، من الدراسات ذات الاهتمام الأنثروبولوجي إلى الدراسات التجريبية المحددة ، تلك التي تعتمد على لغة التصنيف ، وتوصيف المادة العلمية ، مما سمى بالمدرسة الأمريكية في علم اللغة السيوي ، وانتقال علم اللغة إلى مرحلة لقواعد التوليدية والنحوية وما ترتب على ذلك ، أو ما صاحب ذلك من اكتشاف مستويين للغة ، المستوى السطحي أو السطحي (surface structure) . والمستوى العميق أو الباطني (deep structure) مما قاد إلى فهم أعمق للعلاقة بين اللغة والمعرفة .

وفي نفس الوقت الذي كان ينطوي فيه النقد الأدبي وعلم اللغة ، كان كل واحد منهما يحسم لتأثيرات واحدة أو متماثلة ، وأعني بذلك أن إعادة اكتشاف «دوسويسير» ، ومدرسة براغ ، والشكليين الروس ، كان يؤثر في تحويل مجرى النقد الأدبي وعلم اللغة في نفس الوقت ، ويصل بينهما وصلاً قوياً ، دَعَمَ ملائكة من مكانة الأسلوبية

المستخدمة في شكل لغوي يتمثل في قصيدة أو قصة قصيرة ، أو مقال .
ونكسهم لم يقتصر على السجل السياقي وحده ، بل ربطوه بلهجة المؤلف
أو المستخدم (User) .

وعندما وصلوا ما بين الاثنين ظهر الأساس الاجتماعي للأسلوب
الأدبي على نحو أكثر وضوحاً ، كما ظهرت معالم الأسلوب غير الأدبي ،
فأقاموا بذلك لونا من الأسلوبية الوظيفية . وتعددت دراسة كريستال
وربيل . وكذلك دراسة ليش . غير مثال على ذلك ، لقد قاموا بدراسة
الأسلوب غير الأدبي حسب استعمالاته الاجتماعية الوظيفية ، بنوع هذه
الاستعمالات في لغة الصحافة ، والإعلان ، والإداعة ، معتمدين في
ذلك على مجموع المفردات الخاصة بكل سياق عن حدة ، وأنماط
التراكيب المستخدمة وظيفياً في نفس الوقت . أما عن مستوى الأسلوب
الأدبي ، فإن دراسات هذه المدرسة ساعدت على تطوير مفهوم يرى في
الأدب لغة مصغرة خاصة ، تعتمد على قواعد مصغرة خاصة بها ، أي
أنهم لم يعارضوا فكرة المعيار وإنما وصححوا في إطار اجتماعي .

ثانياً . الأسلوب باعتباره نوعاً من تكرار الأنماط أو توافق الظواهر
اللغوية .

وقد تأثر هذا المسح نشد التأثير بالمبدأ المشهور الذي صاغه رومان
ياكوبسن والذي قال فيه : « إن الوظيفة الشعرية تقوم على إسقاط مبدأ
المماثلة من محور الاختيار إلى محور التصاميم » . وما يعبه ياكوبسن مبدأ
المبدأ : هو أن اللغة الشعرية قادرة على خلق سلسلة من العلاقات
التركيبة ، نحالي إلى أكبر حد العلاقات الوثيقة التي تربط ما بين الأجزاء
المنفصلة ، في أي مجموعة لغوية استبدالية (Paradigm) ومن
الطبيعي أن تقوم الدراسات المماثلة لهذا الاتجاه ببحث العلاقات
السياقية ، والباراديجمية بين التراكيب النحوية والصيغ الصرفية
والأبعاد الصوتية . ولكن التكرار في هذا الاتجاه ينصب على دراسة
القضايا الشعرية من حيث تناوئها ، ومن حيث مستوياتها المختلفة ،
وهذا طبيعي ، لأن القصيدة . مهما كانت ، تتميز بقصر نسبي في
حجمها ، يمكن الباحث ، في هذا الاتجاه ، من التعرف المبني ، ومن
التحليل المسهب لكل المستويات ولعل أهم الدراسات الأسلوبية التي
نمت داخل هذا الاتجاه ، إذا استبعدنا دراسات ياكوبسن ، هي
الدراسة التي قام بها ولترأ . كوش « Walter A Koch » في كتابه عن
« معنى ثلاثي المداخل للدراسة التكرار في الشعر » ، وبك ترجمه
لجنادة لموان الكتاب الأصلي وهو :

Recurrence and Three Approaches to Poetry

ويطبق كوش في هذا الكتاب ، منهج تحليل نصي ،
يحاول به أن يوضح العلاقة بين أنماط السيتاحم من ناحية .
والاختيارات الباراديجمية للكتاب من ناحية أخرى . وهو يرى أن اللغة
الشعرية تقوم ، عادة ، على نظم العلاقات في شكل سلسلة من
الأنماط ، ثم يقوم - في نفس الوقت - بحرق هذه السلسلة ، عند لحظة
الاختيار . ومن أحسن الأمثلة التطبيقية التي قدمها كوش لتوضيح هذا
الأمر دراسته لقصائد ديبلان توماس (Dylan Thomas) . وإليكم
كميجر (E E Cummings)

لغوي الذي تقاس عليه انحرافات الأسلوب الأدبي . لقد قام برنارد
بلوخ B. Bloch ، مثلاً ، بتعريف الأسلوب على أساس أن
الأسلوب هو الرسالة التي يتفلقها التوزيع العددي والاحتمالات السياقية
للملامح النحوية للنص ، وخصوصاً عندما يختلف هذا الملامح عن
عبرها من ملامح اللغة العامة . ولكن المشكلة التي يثيرها هذا التعريف
تصل مشكلة مستعصية على الحل . ذلك أننا لا نعرف التوزيع
لعددي ، أو الاحتمالات السياقية للملامح اللغوية المختلفة في لغة من
اللغات ، بل لا ميل لنا إلى معرفتها أو التمسك بها . على الأقل بأدوات
المعرفة الحالية . وحتى لو تقدمت أدوات المعرفة بقدماً مدهلاً . واستطعنا
لتعرف على هذه الملامح ، بهيك عن التحقق من احتمالات السياقية .
فإن ذلك لن يحدى كثيراً ، أو يسهل من مهمة المقارنة بين اللغة العادية
والأسلوب الأدبي الذي نود دراسته أو وصفه

ومما يمكن من أمر فقد طرح هذا الاتجاه مجموعة من الأسئلة
مهمة ، من مثل ، ماذا ينصبف الأسلوب ، في النص الأدبي ، إلى
الرسالة أو المعلومات الاخبارية الموصلة إلى المثلي ؟ وما هي الصفات
التي يتميز بها الأسلوب الأدبي فينحرف عن قواعد اللغة ؟ وما هي
الأنماط التركيبية ، أو مجموعة المفردات التي يفضل الكاتب استخدامها
دون غيرها . عندما يتاح له الاختيار ؟ وقد قدمت دائرة راجع الشعرية
بعض الإجابة من هذه الأسئلة . ويميز ماكاريوفيسكي بين اللغة
الشعرية . واللغة للمباراة ، المتواضع عليها ، على أساس أن اللغة
الشعرية هي لغة محورة تتكيف مع غاية حتمية ، مشعر المثلي
بشعة دلالية معالية . وقد علل ماكاريوفيسكي ذلك بأن اللغة الشعرية
تتميز بكسر القواعد النحوية أو اللغوية بعامة ، بدرجات متباينة ، وتخلق
قواعد خاصة بها ، وعالياً ما تتعارض قواعد اللغة الشعرية مع قواعد
المواضعة التي تحدد اللغة المعيارية .

ومن هذه الزاوية ، يرى ماكاريوفيسكي ضرورة النظر إلى الأسلوب
باعتباره انحرافاً عن لغة المواضعة ، وباعتباره نمطاً متميزاً عنها . وإذا
كانت لغة المواضعة هي المعيار الأول ، فإن الدراسة اللغوية للأسلوب
تبحث عن كميات هذا الانحراف ، وتؤسس درساً خاصاً به يكون هو
الدرس الأسلوب الذي يكشف عن طبيعة التباين والانحراف .

وهناك مجموعة أخرى من الدراسات في « الأسلوبية » تبنت مفهوماً
مختلفاً لمصطلحي « المعيار » و « الانحراف » وتشمل هذه الدراسات في
الحمد الذي قامت به مدرسة لندن التي تعرف باسم النظرية الحديثة .
وهي تصور لأفكار - العالم اللغوي فيرث ، ونعميق لمفهومه عن « سياق
الموقف » (Context of Situation) ، ذلك المفهوم الذي يكشف
مربداً من الأبعاد الاجتماعية للغة . وقد ألقت دراسات هذه المدرسة
على استعالة فهم اللغة دون الرجوع إلى الموقف والسياق والنص ،
ولذلك درس ممثلو المدرسة جواب الأسلوب من زاوية ما أطلقوا عليه
مصطلح السجل السياقي « Register » ، وهو مصطلح يكشف عن
مفهوم يرد اللغة إلى أساس اجتماعي واضح ، ويضمن ألا تقوم الدراسة
النكبة في فرع . ولذلك . فإنهم أكدوا دراسة اللغة الأدبية من حيث
مقارب . خصائص سحرها السياقي المتميز . أي مجموعة الاختيارات

وصف مستوى السطح من هذه القصيدة فحسب ، بل تميز أيضا بقلوبها على الكشف عن الإمكانيات الباطنة ، والكامنة بالضرورة في أي قصيدة وعند أي شاعر .

ويتميز هذا الاتجاه ، في النهاية ، بمحاولة الربط بين الوصف الشعري للأعمال الأدبية والإمكانيات الكامنة في اللغة الشعرية . ومن المؤكد أنه قدم محازات لاقية في هذا الاتجاه . ولكنه ، للأسف ، لم يطور منهجه ، في الجوانب الاجرائية ، ولم يتعمق بالقدر الكافي محاولة الربط بين عملية التوصيف الشعري لـ الأعمال الأدبية ، وعمليات التصغير والتأويل التي تتجاوز إطار الوصف الشعري . إن هذا المنهج ، بعبارة أخرى ، اقتصر على عرض الوسائل اللغوية ، والأدوات البلاغية في الأعمال الأدبية دون أن يقوم بتوجيه عمليات الوصف توجيهاً قديماً ، أو بصريح في عمق المشكلة النصية ، وهي مشكلة «قيمة» أصلاً . وإذا كان هذا الاتجاه يعد خير مثال لعمليات التوصيف الأسلوبية للغة الشعرية ، من الناحية التطبيقية ، فإنه لا يتجاوز هذا الجانب ، ولا يربط بين الوصف البلاغي والرسالة التي ينطوي عليها كل عمل أدبي . ومن هنا أصبحت دراساته مجرد محاولات لإظهار قدرة «الأسلوبية» على وصف ملامح اللغة الشعرية ، وأغنى دراسات لا تربط ربطاً دقيقاً بين الوصف والمعنى . ولا تصح في اعتبارها مشكلة التأويل التقدي للقصيدة .

ولا يكفي للدفاع عن هذا التيار أن يستبعد جانب التأويل أو جواب المعنى الكلي من الأسلوبية ذلك لأن هذا الاستبعاد يمثل حلاً ، لا يمكن إلا أن يؤثر في أي تحليل أسلوب .

٣-٣ . التعامل مع الأسلوب باعتباره وسيلة من وسائل استغلال الطاقة الكامنة في اللغة ، ومحاولة وضع قواعد لامكانيات هذه الطاقة .

ويتميز هذا المنهج من غيره من المناهج التي عرضنا لها في هذا المقاد بأن معظم من ينتمون إليه يتبنون نظرية قواعد النحو التحليلي باعتبارها أساس دراستهم للنصوص الأدبية . ويرى معظم اللغويين المعاصرين أن مبادئ النحو التوليدي تتميز كنظرية عن غيرها من النظريات في علم اللغة ، وذلك بقدرتها الأكثر موضوعية في الكشف عن الطاقات الكامنة في قواعد النصوص الأدبية . ويمكننا أن نصف اللغة ، حسب هذه النظرية ، في مستويين أساسيين هما المستوى السطحي الظاهري surface structure ، والمستوى الباطني (deep structure) . وإذا كانت عملية التأويل الدلالي للغة تبدأ من المستوى الباطني العميق فإن التأويل الصوتي يبدأ من البناء السطحي . ويربط من المستويين مجموعة من التحويلات (transformations) الاجبارية obligatory والاختيارية (optional) التي لا تغير المعنى في أساسه . وإذا سلمنا بهذا الإطار النظري فمن الممكن أن نقول إن استعمال الشاعر أو المؤلف - لأنواع معينة من التحويلات (وخاصة الاختيارية منها) - يعد أساساً من الأسس التي تكون أسلوبه . إن اختيار الروائي أو الشاعر لبعض التحويلات اللغوية دون غيرها - والملاحح عليها من بين مجموعة التحويلات الكامنة في النظام اللغوي إنما هو استخدام مبرر لطاقت

وس المهم أن ملاحظ ، في هذا السياق ، أن اختيار قصائد هذين عريين يقوم على قدر هائل من التوفيق في تقديم المثال . وليس في على صحة اسبح مطلقاً ، ذلك لأن هذين الشاعرين بالذات ، شعرهما يحرق مستمر وانحراف دائم للغة المعيارية . ولكن يبقى ل المهم ، وهو : هل الخاصة الشعرية ، عند هذين الشاعرين ت ، تمثل مبدأ عاماً ينطبق على كل الشعراء ويشمل الشعر فيؤسس . أسلوبية ؟ إن هذا السؤال لا يمكن الإجابة عنه بالإيجاب في المرحلة

ومنها يمكن من أمر ، فمن المستحيل أن نقدم ترجمة توصيفية لهذا ع من التحليل الأسلوب ، إذ أن ترجمة الشعر صعبة في ذاتها ، بين مستوياته اللغوية بعلاقاتها المعقدة أمر أكثر صعوبة . ونعل جدي أن نقوم بهذا في دراسة أخرى ، بعد بها القارئ تعتمد على يم محاولة تطبيقية ، نلتزم إطار المنهج وتطبيقه على نماذج عربية .

مبدئ يمكن للقارئ أن يكون حكيماً دقيقاً .
ومنها يمكن من أمر هذا الاتجاه فهناك دراسات أخرى غير دراسات ش . ومن أهمها دراسة م . أ . لك هاليداي M.A.K. Halliday (لقصيدة بنس (Years) المشهورة «ليدا والبجعة» (Leda and the Swan) . وفي هذه الدراسة يقدم هاليداي نموذجاً لافتاً يوضح كيفية قيام أداة التعريف بأكثر من وظيفة ، بل إنه يوضح أن أدام مريف (The) تقوم بثلاث وظائف لغوية متعاقبة ومتزامنة في نفس وقت ، كما يقوم بدراسة «أنماط الفعل» في هذه القصيدة ليوضح أن احد العمل تمثل تحرفاً وظيفياً عن أنماط الفعل في اللغة العادية ، بمعنى العمل يؤدي وظائف إضافية ، بل مخالفة ، للوظائف التي يقوم بها في ب غير شعري .

ومن أهم الدراسات التي قدمها هذا المنهج أيضا دراسة صامويل ليفن Samuel R. Levin عن «الأبوية الشعرية في الشعر Linguistic structure in poet . ويستخدم ليفن في هذه الدراسة طاراً نظرياً ، يمكن أن نصفه بأنه توليدي تحليلي ، ومعنى هذا أنه إطار متمد على نظريات تشومسكي من ناحية ، ويطور مبدأ ياكومسن شهير من ناحية أخرى . يحاول بذلك كله وصف الوحدة الأساسية في لغة الشعرية . وهو يسمي هذه الوحدة باسم «الأزواج الثنائية» (Couples) ، ويعني به التوافق بين زوجين من العناصر ، يترابط تلاهما ترابطاً دلالياً ، وبين زوجين من الأنماط البتاجمية . ولقد حدث ليفن عا يتصف به اللغة الشعرية من قيود متميزة . ومباشرة لاقية ، في استعلاها بقواعد النظرية في اللغة

ومن الممكن أن يوصف ما يتميز به الشعر عند ليفن ، باعتباره انحرافاً عن قواعد اللغة العادية ، وهو انحراف يدرس ليفن في إطار نظرية القواعد التحويلية للنحو التوليدي . ويرى أن النظرية التوليدية ، ويعني نظرية تشومسكي ، قادرة على وصف القواعد أو الأجرومية للصيغة الخاصة بقصيدة من القصائد ، كما يرى أن هذه النظرية قادرة ، بالمثل ، على التنبؤ ، بما يعي أنها نظرية يمكن أن تتخطى المادة العلمية القائمة : وإذا كان الأجرومية الخاصة بقصيدة من القصائد لا تتميز بقلوبها على

التوليدى - يقدم لنا أداة لتحليل الأدبى ، بل ما هو أكثر من ذلك ، فهو منظور فريد فى ذاته ، يطرح نموذجاً يفسر العلاقة المتعقدة بين الإبداع الخلاق عند الأديب والإبداع الذهني عند المتلقي .

وتتميز النظرية التحولية التوليدية بتعصبلها المنحى العلى العلامى (Rationalism) بدل المنحى السوكى لدى اتحادته اداهج لأول فى الأسلوبية نموذجاً طسيا لها . ويعنى ذلك أن اللغويين التحويليين يهتمون بدراسة اللغة كنظام عقلاى . أى كأمودج يظهر المبادئ العموية الشاملة وليس كنمط فى الاتصال

ومن أهم الدراسات الأسوبية التى اتخذت المنحى التوليدى إطاراً لها ، الدراسات التى قام بها أوهمان (R. Ohman) ، وو . أو هنريكس (O Hendricks) وم . ثورن James P. Thorne وسيمور شاتمان Seymour chatman ور . فولر R. Fowler . وإن كان لنا أن نأخذ شيئاً على هذه الدراسات فنحن نأخذ عليها انحصارها إلى الطابع النظرى فى الأسوبية أكثر من الطابع التطبيقى . ومع ذلك فنلهم أن نذكر لهم دراساتهم اللاحقة للوزن والابيقام فى الشعر ، تلك الدراسات التى تندرج تحت اسم « العروص التوليدى » (Generative Metrics) والتى غفل إحصاراً متصلاً خصصت له مجلد « البوطقة » عدداً خاصاً . فضلاً عن دراساتهم المهمة فى الاستعارة . وكلها دراسات محدث إنقلاباً خطيراً فى النظريات المتعارف عليها لو توبعت وطبقت على مجالات أوسع وأشمل

والفرصة الأسابية التى تعتمد عليها أغلب الدراسات التحويلية ، فى الأسوبية ، هى إمكانية فصل « الشكل » أو « التعبير » عن « المضمون » أو « الدلالة » . ومن الممكن ، فى ضوء هذه الفرضية ، تحليل الشكل تحليلاً متصلاً ، والنظر إلى الصيغ التحويلية المتعددة باعتبارها صيغاً شكلية متكررة ، لمضمون واحد . ولكن هذا المنهج يتجاهل الكثير من المتغيرات الدلالية التى ترتبط ارتباطاً مباشراً بالمتغيرات السطحية والتركيبية . وقد تجاهل بمسره هذا المنهج ، بصفة عامة ، المشاكل الدلالية والنصية ، مما أثار النقاد ضدهم ، وأدى إلى قيام مناظرات حادة عديدة بين الأسوبية والنقاد . وقد أدت هذه المناظرات إلى اقتناع بعض علماء اللغة المعاصرين بتقصير الدراسات التحويلية التوليدية فى بعض جوانب الأسوبية . وبالتالى عجزها عن أن تكون بديلاً للنقد الأدبى . ولقد أدى ذلك أيضاً إلى ظهور نظريات لغوية معاصرة . بطورها مجموعة من اللغويين يعرفون باسم « لداليين ذوى المنحى التوليدى » (Generative Semantists) . وهم لعربون نشقوا على المدرسة الأصلية التى يمثنها تشومسكى

وقد ابعث الداليون ذوى المنحى التوليدى عن الموقف الأصلى ، عند تشومسكى ، أى ذلك الموقف الذى ينظر إلى اللغة باعتبارها نظاماً عقلاى ، وأكدوا نظرة أخرى مؤداها أن اللغة نظام اتصال فى المقام الأول . ولقد أقضى بهم ذلك إلى تقديم نماذج جديدة للغة ، تتميز بعوامل الأداء (performance) مثل قواعد « التصمى الحديثى » (Conversation implicature) ونظرية « الأحداث الكلامية » (Speech act theory) وما اتصل بها من نظريات

للغة ، وهم من ذلك أنه أسلوب الكاتب على المستوى العموى . ويقول أوهمان فى مقاله عن « النحو التوليدى والأسلوب الأدبى » إن هناك ثلاث خصائص ، على أقل تقدير ، للقواعد التحويلية هذه الخصائص : تجعل نظرية النحو التحويلى أكثر صلاحية من غيرها من المناهج للتعامل مع أسوب النص الأدبى ووصفه وصفا موضوعياً وأول هذه الخصائص : أن الكثير من التحويلات ذو طابع اختياري ، بمعنى أن التركيب المعطى يمكن تحويله إلى تراكيب متعددة على « مستوى السطح » دون تغيير هام فى المعنى الدلالى لهذا التركيب . ومن هذه التحويلات ، التحويلات التى تعيد تنظيم المستوى السطحى (Surface structure) . وتحويلات التصام (combination) وتحويلات الإضافة (addition) . وتحويلات الحذف (deletion) ولذلك يمكن لنحو التوليدى أن يولد الكثير من التراكيب « التى لى نفس الشئ » ، بمثل بدائل على مستوى الدراسة الأسوبية وثانى هذه الخصائص أن هذه التحويلات تغير فى الحقيقة جانباً . محسب ، من البناء التركيبى ، ولكنها تترك جانبه الأكبر دون تغيير يذكر . ولذلك فإن لتركيب التحول يحصط بعلاقته التركيبية مع التركيب الأصلى ، أى التركيب الذى حدثت فيه هذه التحويلات . ولأنك أن هذه الميزة لتحويلات تفسر إمكانية تحول مجموع التراكيب إلى « دليل » تنابر من حيث الظاهر ، ولكب تغل وسائل مختلفة لقضية (proposition) أصلية واحدة . ومع أن العلاقة بين هذه البدائل الأسوبية « هى علاقة حاسية أصلاً ، فإن النظرية التحويلية تقدم تصميراً موضوعياً لهذه العلاقة الحاسية ، فتتقها من مستوى إدراكى إلى مستوى إدراكى آخر أكثر وصوحاً . أما الصفة الثالثة - فتتصل - بقدرة النحو التوليدى على تصمير تولد التركيب المعقدة ، وبالتالى الكشف عن علاقاتها بالتراكيب البسيطة . إن المكاتب يختلفون ، بدرجات متباينة ، فى مقدار التقيد التركيبى عن أساس من القواعد التحويلية التوليدية لنحو اللغة (انظر أوهمان فى التفويات والأدب) .

ولعن النظرية التوليدية تتميز عن النظريات الببوية بإياها تقدم نموذجاً للقدرة الكلامية (Competence Model) . ويعنى ذلك أنها تستطيع توصيف التعبيرات أو العبارات القائمة فعلاً ، بل تتجاوز ذلك إلى توصيف للنادى التى تتحكم فىها تقول ، أى أنها تقدم تصميراً للقواعد العموية التى تتحكم فى إصدار الكلام Language productivity ، وفهم المتلقى له (Intelligibility) . وهذا النوع من النحو -



ولكن تظل الحقيقة قائمة ، وهي أننا نحاول - أولاً - أن نطبق النموذج اللغوي العام على نموذج لغوي خاص ، فنقع مرة أخرى في خطر دراسة الأدب من خارجه ، وإن انحلت الدعوى ، هنا ، صيغة أكثر مروعة ؛ لأنها دعوى تطلق من علم اللغة . وتؤكد الطبيعة اللغوية للعمل الأدبي ، إلا أنها تظل دعوى لا تصل إلى درجة التحقق الكامل ، لأن النص الأدبي لغة متغيرة يستلزم مناهج متغيرة عن المناهج اللغوية . وأهم من ذلك أنه يظل مثيراً لقضايا المعنى والتأويل ، والقيمة ، وهي قضايا لم تحل بأي منهج لغوي ، حتى الآن .

ولذلك لا تزال « الأسلوبية » دراسة جزئية ، لم تصل إلى درجة من التكامل المنهجي ، الذي يعطى « كل » العمل الأدبي من ناحية ، ولم تصل إلى درجة من « التمايز المنهجي » الذي يعصل دراسة النص الأدبي عن غيرها من دراسات النصوص اللغوية الأخرى .

وإذا قلنا إن « الأسلوبية » يكشفها عن التباين الأسلوبي إنما تقودنا إلى عمليات التوصل ، وتلفتنا إلى طبيعة « الرسالة » في النص الأدبي ، إذا قلنا هذا كله فإن علينا أن نلاحظ أن الأسلوب ، في ذاته لا يمكن أن يكون ماصياً لجميع الظواهر اللغوية للنص الأدبي . ومن الممكن أن نقول إن هناك ظواهر أخرى كثيرة ، لا تستطيع « الأسلوبية » ، بوضعها الحالي أن تتعامل معها ، بسبب ما في مناهجها نفسها من قصور . ومن أهم الظواهر التي عجزت للمناهج اللغوية ، المتمثلة في « الأسلوبية » عن معالجتها : ظاهرة الأبنية البلاغية التي تفوق التركيب الواحد ، ومما الأبنية العليا الشاملة في النصوص الأدبية .

ثانياً : لقد كان الهدف الأول من التوصيف اللغوي للنصوص الأدبية محاولة ترشيده النقد الأدبي ، وتثبيت أحكامه بتأسيسها على أسس موضوعية وعلمية ، تسمح للنقاد والمتلقي بإدراك الشحنة الجمالية إدراكاً نقدياً واضحاً ، ولقد كان السبيل إلى ذلك هو استخدام مناهج موضوعية تتبع للنقد أدلة تجريبية وفيرة ، وبالتالي كماً من المعطيات الكمية والكيفية يدعم رؤى النقد الذاتية ، ولكن ذلك الموقف يفرس ، بداهة ، أن للمادة العلمية الأولية المستخدمة في الدراسات لأسلوبية معطاة مباشرة للدارس ، وأنها ذات طبيعة محايدة مستقلة عنه ، وأنها ليست مبنية على حدس الناقد ورؤيته . وحرصاً الدارس النقدية واعترافاً بـ أن يعكس هو الصحيح ، وأن للمادة الإمبريقية في الأسلوبية لا تنعزل عن ذات مدركها انفصالاً كاملاً ، ومن هنا طغت منهج علم الأسلوب ، فضلاً عن العلوم اللغوية ، عاجزة عن تقديم أي منح تسطيع من خلاله تحديد الظواهر اللغوية الجديدة بالدراسة الأسلوبية أو تحديد الظواهر الأدبية ذات الدلالة النقدية . ولذا لا نقول إن دارس « الأسلوبية » الأصل لا يمكن أن يصل إلى مستوى لائق ، دون أن يكون متمتعاً بخبرة هائلة بالتراث الثقافي والأدبي ، وحساسية نقدية مرهفة . ومعرفة أدبية شاملة ، وتذوق فني رقيق ، وأن هذا

متبعة بقواعد النص ، وتحليل النص Text Grammar Discourse Analysis . وهي كلها نظريات معاصرة عازلت في مرحلة انحصار ، ولكنها تبشر بظهور بديل أسلوبي نصي ، يتم بالتأويل النقدي للنصوص الأدبية . ولن نخوض في هذه النظريات اللغوية المعاصرة في هذا المقال . ولكن علينا أن نشير إلى أن كثيراً منها يبشر بإيجاد حلول لإرساء قواعد علمية للمناهج النقدية على مستوى النصوص الأدبية . ومن الواضح الآن ، أن معظم هذه النظريات اللغوية المعاصرة في الأسلوبية تأخذ الكثير من النقد الأدبي ، لكي تصبح على مستوى دراسة النصوص الأدبية وتأويلها . وذلك على عكس المناهج التي عرصناها في هذا المقال ، والتي أعطت النقد الأدبي الكثير ، ولكنها عجزت عن أن تكون بديلاً له .

قصور ومشاكل مناهج الأسلوبية

ولكن الحقيقة أن معظم هذه الاتجاهات اللغوية المستخدمة في دراسة الأسلوبية قد اتسمت ، بالرغم من منجزاتها في مجال النقد الأدبي والدراسات الأدبية ، بقصور شديد . لم يمكنها من أن تصبح بديلاً حقيقياً لنقد أدبي ومماض له . ولم يتمكن علم « الأسلوبية » ، إلى وقت هذا من الخروج بنظرية متكاملة تساعد في تأويل النصوص الأدبية وتقييمها .

وسنعرض هنا لبعض الأوجه المهمة في هذا القصور - أولاً من أساسيات المنظور اللغوي للأعمال الأدبية ، أن كل حدث أدبي يمكن تشفيره بعدد مختلف من الصيغ اللغوية ، كما أننا يمكن أن نحلل هذا التباين الأسلوبي ، أو التشفيرات المختلفة الممكنة ، على أساس علاقات (Paraphrase relation) ذاتها ، وأهم العلاقات التي تربط بين هذه الصيغ المتباينة ، والكامنة في النظام اللغوي باعتباره كلاً متكاملًا . ومن هذه الزوية ، فإن اختيار الكاتب لصيغة معينة ، أو لتعبير في حد ذاته ، أو لفظ معين دون الألفاظ الأخرى المتاحة ، إنما هو « خرق » محدد ، يطرأ عليه من رابطة علم الأسلوب باعتباره خرقاً ذا معنى محدد ، ودلالة محددة ، ذات شحنة عاطفية خاصة به . ولكن اللغة والصيغ اليبانية اللغوية المستخدمة ليست سوى خاصية من خصائص العمل الأدبي ، أي أنها مجرد جانب واحد فقط من خصائص النص الأدبي ، كما يقر سبسر وجريهيري (١٩٦٤) بحق ، ولذلك فإن الدراسات الأسلوبية لا تمكننا من التعامل مع الجوانب الأخرى من النص الأدبي . وأقصد الجوانب التي تعد من صميم الدراسات النقدية ، من مثل الحبكة ، والشخصيات ، والأفكار ، والدلالات الاجتماعية والنفسية ..

إبح

ولا شئت أننا عندما نتجاهل هذه الجوانب فإننا نصيب إطار النص الأدبي ، ونخترل وجوده للتعلم في بعد واحد ، هو البعد اللغوي محسوب . وقد يقال إن علم اللغة ، وبالتالي « الأسلوبية » قادر على الكشف عن هذه الجوانب كما يحدث ، مثلاً ، في التوجه المعاصر لأفكار الشكلين الروس ، أو دراسة « العوامل التحوية » ، ونحوها إلى غادر تطبيق على القصص ، وهم بدراسة « المفاعل » و « المفاعلة » مثلاً .

كله يوجه مهارته اللغوية المكتسبة ، ويُمكنه من أن يضع يده على الظواهر اللغوية التي تستحق الدراسة أسلوبيا . إن دأري الأسلوبية من هذه الزاوية ، شأنهم شأن ممارسي الدراسات لأسلوبية ، يعتمدون أساساً على خبرتهم ، وحسبهم النقدية ، ومعرفتهم بالتراث الأدبي قبل معرفتهم بمبادئ لدراسات الأسلوبية ، تلك المبادئ التي تقدم عوداً على التحول إلى النص دون أن تؤسس وحدها مدخلاً كاملاً أو شاملاً . وهذا طبيعي ، لأن المبادئ الأسلوبية ، وهي مبادئ لغوية أساساً ، لا تستطيع أن تدرس كل الظواهر اللغوية ولإحصائية الكثافة في النصوص الأدبية ، بل إنها تختار حسب تلك الظواهر اللغوية التي تمثل جانباً هاماً من النصوص الأدبية ، أي تلك الظواهر التي تميز بها عن آخر أو كاتبها عن غيره .

وأساس الاختيار ، في هذا المجال ، ومن بدايته حتى نهايته ، اختيار نقدي ، يعتمد على معايير كائنية وهي لدارس ، وهي معايير تتجاوز المبادئ اللغوية . ونوجه إجراءات البحث الأسلوبية الذي يتحول ، عند كبار الأسلوبيين ، إلى دراسة نقدية ، نحاول تحقيق مقولاتها وفرضياتها بإجراءات لغوية ، وليس بمبادئ .

إن معظم نظريات علم اللغة الحديث قد قبلت بحسبها مواصفات لغوية في مستوى الحملة بمرحلة هورادف من الحملة ، وذلك لمعجزها عن الإتيان بنظريات شاملة على مستوى النص . ولم تظهر النظريات التي تستطيع ، بطبيعتها الشاملة ، التعامل مع النصوص إلا أواخرها . وهي نظريات مازالت في أطوارها الأولى المبكرة ، وأهم من ذلك أنها لا تزال بمثابة نماذج : Models غير متكاملة ، لم تصل بعد إلى طور النظريات العملية التي يمكن اختبارها أو التحقق من صحتها . وكان من الطبيعي ، نتيجة تقييد النظريات اللغوية التطبيقية وإحصائها في مستوى التركيب الواحد ، وتحديدتها لانعصام المنشآت اللغوية الوصفية ، كان من الطبيعي أن يعكس ذلك على الدراسات الأسلوبية . لقد اقتضت هذه الدراسات الأسلوبية على البحث في مستوى الأفراد ، الصورة ، والتركيب المفصلة ، وأهملت الجوانب الدلالية ، والسياسية . والنصية ، وهي جوانب لا تقل أهمية . بل لم تكن أهم من النظر إلى المواصفة اللغوية للأعمال والنصوص الأدبية والخطبة وأن السائبة (Structuralism) قد أدت بطريقة غير مباشرة إلى حصر المواصفات اللغوية فيما هو أدنى من مستوى الحملة ، والتخدير . نذكر أن الدراسات والنظريات اللغوية التي طمحت إلى دراسة النصوص ، ودراسة ما أسمته لغويات النصوص وعيبتها فيما يعرف بمصطلح « Text Grammar » و « Discourse Analysis » إنما كانت نتيجة غير مباشرة لتأثر الطرقات اللغوية الحديثة بالنقد الأدبي ، وليس العكس .

نك

ومعنى هذا أن اتجاهات النقد الأدبي الوظيفية هي التي شجعت علم اللغة على الطموح إلى القيام بدراسات تتجاوز مستوى الحملة بحيث لا تقتصر المواصفات اللغوية على الدراسة الحرفية للنصوص ، بل تتجاوز ذلك إلى دراسات كلية للنصوص بشق تشكافها (أطر دج ويسون ١٩٧٧ - ١٩٧٨ ، وفان ديك ١٩٧٨ ، ١٩٨٠)

رابعاً :

إن اقتصار الدراسات الأسلوبية على الظواهر اللغوية والإحصائية . وأنماط خرق الأسلوب العادي . إلح ، قد أدى بوصف « الأسلوبية » في طريق مسدود ، أو هو كذلك في الوقت الحاضر على الأقل ولا سبيل ، والأمر كذلك ، أمام « الأسلوبية » الإنفراد ، دون النقد الأدبي بالأحكام الأدبية ، ذلك لأن « الأسلوبية » حددت نفسها منذ البداية بالأحكام اللغوية . ولكن الأدب ظاهرة شمولية تجمع كل الظواهر الاجتماعية والثقافية والخصائية إلح ولا سبيل للأسلوبية بأدواتها اللغوية البحتة أن تطمح إلى إطلاق الأحكام الاجتماعية والثقافية ، أو سبر أغوار رؤى الكاتب الاجتماعية وغيرها ، بأدواتها اللغوية الحزنية في النهاية . وكل ما تستطيع « الأسلوبية » أن تقوم به هو النظر إلى العمل الأدبي في ذاته باعتباره كياناً لغوياً مغلقاً يسطر على حركته ، ولكن العمل الأدبي ليس كذلك ، وأي دراسة للعمل الأدبي لابد أن تتجاوز إلى ما عداها ، فتقيم العمل الأدبي له معيار داخلي حقا ، ولكن هذا المعيار يتجاوز العمل الواحد إلى الأعمال . كما يتجاوز الأعمال إلى الأنواع ، كما يتجاوز الأنواع إلى الوظائف ، وأخيراً يربط الوظائف بأنظمة أوسع . ومعنى هذا كله أن تقييم الأعمال الأدبية وإطلاق الأحكام النقدية عليها إنما هو أمر يتجاوز النص ، في ذاته ، إلى ما هو عداها ، أي أنه أمر يتحرك من الداخل إلى الخارج حيث تتحدد الرسالة المرجعية للنص .

ومن هنا فإن العمل الأدبي ليس مجرد ظاهرة جملية محسوبة ، بل هو ظاهرة تحس ونترك في آن واحد ، أي أنه رسالة يجب أن يتفهمها العقل في نفس الوقت . ولعلنا ، في ذلك كله ، نوافق كثيرين غيرنا ، ونقصي على الوهم الخيالي للنزول الذي يسيطر على أذهان البعض . ومن المفيد أن تؤكد هذه المبادئ التي ذكرها المسدتي في كتابه عن الأسلوبية ، حيث قال : « إن هذا الاندماج - الكامن في طبيعة الرسالة الأدبية - هو الذي يحتم علينا القول بأنه لا شرعية لأي نظرية جمالية في الأدب ، ما لم تتخذ من مضمون الرسالة الأدبية أساساً لها ، بل أهم قواعدها أساساً . كما لا يمكن الإقرار بأي قيمة جمالية للأثر الأدبي ، ما لم يشرح مادته اللغوية على أساس اتحاد منطوق مدلولها ، من محفوظ دواها ، ثم إنه لا أسلوبية بدون عوص في أبعاد الظاهرة الأدبية في حد ذاتها . » (المسدتي ١١٨ - ١٩٧٧)

الأسلوبية والنقد الأدبي :

بعد أن عرصنا بإبحار لأهم المناهج المختلفة في « الأسلوبية » ، أو

إمالة للثام عن رسالة الأدب ، في النقد إذن بعض ما في الأسلوبية
وزيادة ، وفي الأسلوبية ما في النقد إلا بعضه . (المسندى ١١٥
١٩٧٧)



« علم الأسلوب » ، وأهم مشاكلها ، يحس أن مطرح سؤالاً عن غاية هذا
العلم الحديثة ، وعلاقته بالنقد الأدبي . إن « الأسلوبية » ، كما ذكرنا من
قبل ، مسح لعوى شديد الاقتران بالظاهرة الأدبية . لكنها ، كعلم ،
توجد جنب إلى جنب مع النقد الأدبي في الوقت الحاضر . والسؤال
الآن هل يمكن للأسلوبية أن تعرضنا عن النقد الأدبي ؟ وبالتالي هل
يمكنها أن تطرح نظرية شمولية ، تحكمها من أن تحمل عمل النقد الأدبي
تماماً ؟ إن مثل هذين السؤالين لا يسهل الإجابة عليهما بالنفي أو
الإيجاب ، ذلك لأن مدخل الأسلوبية يتداخل . الآن . تتداخل
شديداً مع النقد الأدبي ، تماماً كما يتداخل علم اللغة الحديث مع النقد
الأدبي في مجالات عديدة . ولقد نتج عن هذا التداخل مباحث
معاصرة ، مثل علم العلامات Semiotics ، أو سيميولوجيا الأدب
والتخصص الأدبي ، ولا شك أن هذا العلم بالذات سيؤدي إلى تطوير
مباحث النقد الأدبي ، ولعله يحول الأسلوبية عن مجراها ، لأنه يلقنها إلى
نظمية دلالية أكثر شمولاً من دلالات اللغة نفسها

والإجابة عن السؤال السابق تحتم علينا الإجابة مسبقاً عن سؤال ، أو
عدد من الأسئلة الأخرى خاصة بمهية الظاهرة الأدبية ، وبالتالي ماهية
التخصص الأدبي . إن « الأسلوبية » ، كما ذكرنا من قبل ، تحتم رؤية
مهية العمل الأدبي ، باعتباره تخلفاً في ذاته ولذاته ، أي باعتباره كياناً
مستقلاً عن كل ما حوله ، متعدياً بلذاته . ولقد كان من نتائج هذه
النظرة - كما يقول المسندى - « أن اعتبر الأثر الأدبي صناعة يقصده
بذاتها ، وصورة ذلك أن لغة الأدب تتميز عن لغة الخطاب التلغفي
بمعنى جوهري ، لأنه مرتبط بأصل نشأة الحدث اللفظي في كلتا
الحالتين ، ويبين بشأن الكلام العادي عن مجموعة امكانيات ممكنة
بمران والمبدعة ، يرى الخطاب الأدبي صوغاً للغة عن وهي وإدراك ، إذ
ليست اللغة فيه مجرد قدة عبور للدلالات ، وإنما هي غاية نستوعفها
بذاتها . لذلك اعتبر مؤيدو البلاغة العامة أن ما يميز الخطاب الأدبي هو
تقطع وظيفته المرجعية لأنه لا يرجعنا إلى شيء ، ولا يلفتنا أمراً خارجياً ،
بل هو يوسع ذاته ، وذاته هي المرجع والمقول في نفس الوقت ، ولما كلف
النص عن ب يقول شيئاً عن شيء إثباتاً أو نفياً ، فإنه عدا هو معه قائلاً
ومقولاً .. » (المسندى ١١٢ : ١٩٧٧)

قائمة المصادر

المصادر العربية والإنجليزية

- ١ - عبد السلام المسندى (١٩٧٧) الأسلوبية والأسلوب الأدبي - محرر بديل ألي في النقد
الأدبي ، النشر العربية للكتاب ، ليبيا - تونس
2. Chatman, Seymour (1971) Literary Style: A Symposium, Oxford
University Press, London.
3. Crystal, D & Derek Davy (1969) Investigating English Style, Longman,
London.
4. Enkvist, N. E. (1973) Linguistic Stylistics, Mouton.
5. Freeman, Donald C. (ed.) (1970) Linguistics & Literary Style, Holt
Richard & Winston.
6. Hough, Graham (1969) Style & Stylistics, Foutledge & Kegan Paul,
London.
7. Hendricks, W. O. (1976) Grammar of Style & Styles of Grammar,
North-Holland Publishing Company.
8. Kachru, B. B. & Herbert F. W. Stahlke (1972) Current Trends in
Stylistics, Linguistic Research Inc., U.S.A.
9. Sebeok, A. Thomas (ed) (1960) Style in Language, The M. I. T. Press,
Cambridge Massachusetts.
10. Spencer John (ed) et al (1964) Linguistics & Style, Oxford University
Press, London.
11. Widdowson, H. G. (1975) Stylistics and the Teaching of Literature,
Longman, London.

وبدا وهنا على أن الأسلوبية نظرية علمية لتحليل الأسلوب
الأدبي . فهل يكفي ذلك لكي تعتبرها نظرية نقدية شمولية ، فتكون
بديلاً عن النقد الأدبي ؟ إلى أهم صوتي إلى صوت المسندى في حكمه على
« الأسلوبية » ، وفيما انتهى إليه من علم جوار النظر إليها باعتبارها بديلاً
سعد الأدبي . وذلك لعمرها ، الذي حاولت أن تؤكد - من منظور
آخر - عن تأسيس نظرية شاملة تتسع لتقيم كل الظواهر الأسلوبية
وغيره - كما يقول المسندى - « نفي عن الأسلوبية أن تقول إلى
نظرية نقدية شاملة لكل أبعاد الظاهرة الأدبية . فضلاً عن أن تطمح إلى
نقض النقد الأدبي أصولياً ، وعلة ذلك أنها تمسك من الحكم في شأن
الأدب من حيث رسالته ، فهي قاصرة عن تخطي حواجز التحليل إلى
تقيم الأثر الأدبي بالاحتكام إلى التاريخ ، بينما رسالة النقد كاشفة في

الأسلوبية

علم وتاريخ

ترجمة: د. سليمان العطار
وتقديم



■ ■ ■ هذا المقال مترجم من كتاب نظرية الأدب المترجم إلى الأسبانية من البرتغالية . ومؤلف هذا الكتاب المهم هو فيكتور مانويل دي أجيبار إني سيلفا . وهو ينحرف في كتابه إلى إبراز الأهمية القصوى للنص الأدبي في عمل الناقد ، ومن ثم يركز على دور اللغة في النقد الأدبي بوصفها المادة الأولية التي يشكل منها المبدع نصه . وهو في خلال ذلك يسه بقوة إلى أهمية العاملين التاريخي والنفس في فهم النص الأدبي من خلال حركته من المبدع إلى المتلقي ، لكنه يمتد بشدة من سوء فهم الناقد للعاملين المذكورين ، إذ لا ميل إلى فهم دورهما إلا بالمعطيات التي ي طرحها النص نفسه ، وعلى أسس علمية دقيقة يتيحها البحث في معجزات علم النفس ، وفي التراث ، وفي الواقع الحامل لهذا التراث



ويبدو أن الخط العام المشار إليه ، كان قد نتج - في المقام الأول - من تعامل صاحبه مع نظرية الأدب بمسائلها المتعددة الاتجاهات ، وفي حركة هذه المسائل في شأنها وتطورها . فاكشف دور النص التريبي في أفراد ، كما لاحظ غياب التركيز على العامل التاريخي أو النفسي . وفي نفس الوقت مقانن تجاهل العاملين المذكورين . « ينظر بتشكك له وجهة نظر سابق في ضلها

هذا يمثل خط العام للمؤلف من خلال عرصه المركز الواق نظرية الأدب على أسس تاريخي . يعالج النظر للأدب منذ لحظات انشائه الأولى ، حتى آخر تطور وصل إليه . انه لا يترك مشكلة من مشاكل الأدب إلا عرص لها معالجتها ، كذلك لم يترك ناقدًا مؤثرًا إلا عرص لتأثيره الفعدي في سياقه التاريخي والفلسفي . وغير ذلك كله تكتمل بليوجرافيا مهمة لنظرية الأدب

نظرية لأدب سوقا ينشئ وجهة نظره تلك ، ويرد في دقة
نحوها

والمقال المعروض اليوم نموذج طيب للكتاب
ومؤلفه ، لأن ما ذكرناه عن الكتاب ومهج صاحبه
متمثلا في وجهة نظره العارضة الناقدة صيغ في جلاء من
حلال فرأيتنا للمقال الذي يقدم بشأة الأسلوبية
وتطورها . والمقال يلح في الواقع على تقديم تصور كامل
لعلم نقدي أدبي حديث - راعى به الأسلوبية - في سعيه
إيجاد مع موكب علوم الأدب في حث الخطى في الطريق
نحو العاية التي يسمي إليها أي علم ، وهي الدقة في السيطرة
على العواهر بمهملها وتنسيقها .

يبل أمر مهم هو : لماذا أطلقنا اسم «الأسلوبية» على
هذا العلم من علوم النقد الأدبي دون ما اشتهر بين الناس
من اسم له وهو : علم الأسلوب ؟

الاجابة تكمن في علم قديم مشهور حمل اسم : علم
الأسلوب ، لا علاقة له بالنقد الأدبي . إنه علم ذو
أهداف تعليمية ، بشرح للقراء الطرق البلاغية المختلفة
لتكوين أسلوب خاص لمن يشاء أن يكون أدبيا . ومن ثم
كان من المنطقي استخدام مصطلح للعلم موضوع المقال
لا يخلط خطه مع غيره ، ويحمل في ثناياه مفهوما دقيقا
هذا العلم الذي سيناء إلى حقل نشاطه وهو الأسلوبية . إن
الأسلوبية اسم سب مؤث من أسلوب ، وسر تانيته يكمن
في فهم لمطلق الاشتقاق للفرق الحديث في اطلاق أسماء
على المذهب ونفسمات والعلوم ، وهو منطق له جذوره
القديمة



صهت الكلمة «أسلوبية» خلال القرن التاسع
عشر^(١) ، لكنها لم تصل إلى معنى محدد إلا في السنوات
الأولى من القرن العشرين . ويفهم منها الآن أنها :
طريقة نوعية لدراسة الأعمال الأدبية من حيث أسلوبها ،
أي النموذج الخاص الذي تصاغ فيه اللغة ونستخدم .
وليس بغريب أن علم الأسلوب قد ولد وثيق الاتصال
بعلم اللغة . وواحد من مؤسسيه كان «شارل بيل
Charles Bally (١٨٦٥ - ١٩٤٧) اللغوي السويسري
وتلميذ «فريدريك دي سوسير Ferdinand de Saussure
ولدى نشر عام ١٩٠٩ عملا مشهورا ذا تأثير واسع في
أهداف الأسلوبية^(٢)

واللغة - حسب رأي بيل - تتكون من نظام من
أدوات التعبير التي تستخرج الخائب المفكرى من كياننا

المفكر . ولكن كما أن الإنسان يستعمله «الأنا» التي فيها
يعكس كل الواقع ، فإن اللغة لا تعبر عن أفكار
فحسب ، بل تعبر أساساً عن عواطف : إذا أخذنا في
اعتبارنا التركيب الأساسي للإنسان المتوسط . الذي يصنع
اللغة ويطورها . فاننا سنتفهم كيف أن اللغة التي تعبر عن
أفكار إنما تعبر قبل كل شيء - عن عواطف^(٣) . وبعبارة
بيل «الأسلوبية» بالنظام الذي يحلل القيم المعاصرة
وعندما تظهر الوقائع التعبيرية محدودة وشخصية^(٤) فإن
الأسلوبية تدرس ملاحظها المعاطفة والأدوات التي
تستخدمها اللغة لتحقيق تلك «الأحداث» .

إذن فالأسلوبية تدرس ، بناء على ما سبق ، «وقائع
التعبير» في اللغة المنظمة من ناحية محتواها العاصي ، أي
التعبير عن وقائع الإحساس عبر اللغة . وعمل اللغة في
الإحساس^(٥)

بعد ذلك ، ما محالات عمل الباحث الأسلوبية ،
وما مستويات اللغة التي ينبغي أن نحدد بوصفها مناطق
ومادة دراسة «الأسلوبية» ؟

يجب شارل بيل عن هذه الأسئلة عندما يستبعد من
ميدان الأسلوبية دراسة أدوات التعبير في اللغة بمعناها
العام (ومن ثم فإن أحدا على الإطلاق لم يتحدث له - على
ما يرى - أن نظر إلى «لوحة» - ولو ثم ذلك بشكر
أجبال - بوصفها أداة من أدوات التعبير في أية لغة من
اللغات في الماضي والحاضر^(٦) . أيضا حينما يستبعد نظام
التعبير لفرد معزل ، لأن مثل هذه الدراسة ستكون
مزعجة وغير عملية من وجهة النظر المنهجية ، وبخصوص
عندما يستبعد هذا الفرد اللغة بقصد جمالي . هذا لفصل
الذي يكون دائما لدى الفنان - وذلك في أغلب
الأحوال - وليس على الإطلاق لدى فرد يتكلم اللغة الأم
تلقائيا . وهذا - وحده - كاف للفصل الخامس بين
الأسلوب و «الأسلوبية»^(٧) ، حيث إن الأسلوب هو
النمط المحدد لأي تعبير لغوي عند فرد ما ، أما الأسلوبية
فهي - كما سبق تعريفها - طريقة نوعية لدراسة لغة الكلام
عند الفرد المتوسط عندما تظهر الوقائع التعبيرية محدودة
وشخصية بقيمتها المعاطفة ، جبا إلى جنب مع أفكار هذا
الفرد الذي يصنع اللغة ويطورها . وهذه لطريقة يستعد
بيل شكل قاطع اللغة الأدبية من مدار عمل
الأسلوبية ، إذ أن اللغة الأدبية هي ثمرة جهد الإرادي
بقصد جمالي . ويصنع بيل أساساً لأهداف الدراسة
الأسلوبية فيجعل هذه الدراسة مقصورة على تناول وقائع
تعبير لغة خاصة في حالة محدودة من تاريخ هذه اللغة .
على أن نجمع هذه الوقائع من اللغة المتكسمة تفصائيا أي
أن أسلوبية بيل نظام لغوي بشكل ضام . ومراميا
مقصاة عن المشاكل الناجمة عن الوظيفة المعنوية للغة .

بها أسلوبية للغة وليست للكلام ، وهي علم للمعيار ، أي نظام مكرس لدراسة عناصر التنوعات الطبيعية ذات القيمة التعبيرية - العاطفية - وللدراسة الاستخدام لأسلوبى الطبيعي للإمكانيات التي يتيحها نظام تلك عناصر - في لغة ما لجمع ما - والتي تحمل عادة قيمة تعبيرية خاصة^(٨)

وسرعان ما حذر استئصال اللغة الأدبية من ميدان لأسلوبية معارضة بعض اللغويين الذي قبلوا - مع ذلك وبشكل أساسي - مفهوم الأسلوبية الذي عرّفه بيل - جولي ماروزو Jules Maruzau على سبيل المثال - أول اللغة الأدبية مكانا بارزا في الأسلوبية ، ولكنه أدرك أن مقالات الكتاب التي تشكل دراسات أسلوبية لتخصص أدبية - ستبدو مهتزة من وجهة النظر العلمية ، حتى وإن كشفت أحيانا عن جفيرة أو ذوق^(٩)

وبدلا من هذه المقالات بنصح ماروزو بإشياء مقاليات بالتعميد ، وعلى سبيل المثال ، وبشكل عام ، لأجل الأقل في أدب ما ، في حقبة ما ، في مدرسة ما ، دراسة جانب محدد من الأسلوب ، كدور المحسوس والمجرد ، أو بحث موضوع الاحمال أو الإسهاب ، والحقيقة أو الخيال ، ومهارات البناء وقواعد تنظيم الكلمات ، والإفخاخ والحركة في السلسلة ، استعمال المصغى والكلمات الواحشية ، ونقواعد الصوتية ، المرموية والمخامة الصوتية ، ووظيفة أجزاء الجملة ، واستخدام المجموعات والاكليشيات ، ونقاء اللغة والدخن فيها ، والمحاكاة والتأثيرات ، والقصد والإسراف ، واختلاط الجهات ، والاستعارات من اللغة الخاصة ، التكنيكة والأجنبية ، والأساليب المهجورة (الغريب) والمتحدثة ، واللغة المكتوبة وللنطق ، والأسلوب النثرى والقواعد الشعرية

أسلوبية ماروزو - كما نلاحظ - تأملت خطأ بيل ، أي أنها أسلوبية للغة وليست للكلام .

- ٢ -

الأسلوبية الأدبية المعروفة أيضا بالنقد الأسلوبى قد تكونت في جو آخر ونحت تأثيرات مختلفة ، فهي ترجع في أصلها إلى علم اللغة الثاني عند كارل فوسلر Karl Vossler وبشكل غير مباشر في التفكير الجمالى لدى « بنديكت كروتشه Benedetto Croce » وفي كتاب « الجمال كعلم للتعبير وعلم اللغة العام » يحدد كروتشه الفن كدرجة تعبيرية باللغة (بمعناها العام) وهو تعبير وخلق حيالى وذاتى في آن . وفي الكتاب الذى ألفه كروتشه في مرحلة لنصح ، الذى يحمل عنوان : « الشعر » (١٩٣٦) ، يعنى المؤلف وينى فكرة « فيكو Vico » القائلة بأن

الشعر واللغة - شكل جوهرى وحيد - متطابقان ، وإن اعترف للفكر الايطالى الكبير بأن هناك فصولا من اللغة تنافس مع الشعر^(١٠) . وهذه الطريقة من كروتشه يقدم اللغة كواقع روحى وإخلاقى . وفي صراحة مثيرة للجدل أمام للدراسة الطبيعية والوضعية وصد النظريات العقلانية والمنطقية ، يفهم كروتشه اللغة بوصفها تعبيرا للحيل . ومن هنا ينشأ - لصيقا بما سبق - التشخيص الذى أسسه كروتشه . وهو تحديد الخالية باللغة ، وأن التعبيرات اللغوية لا يمكن أن تفسر أو تُفهم أو يحكم عليها إلا بوصفها تعبيراً شعرياً . وهذا معناه أنه ليس هناك أى واقع لغوى موضوعى ذى طابع اجتماعى أو عام ، يقوم مستقلا عن الدوات المنفردة ، حقا إن هناك وقائع لغوية فردية . وابتداعات حرة للروح ، ولكن دراستها بشكل مناسب لا تتيسر إلا إذا وصفت طبيعتها الشعرية موضع الاعتبار

ومن ثم فإن دراسة الشعر يجب أن تتم مع وضع لغته بالضرورة موضع الاعتبار ، مادام الشعر واللغة ليسا شيئين مختلفين بل شيئا واحدا . حيث لا تستطيع دراسة الشعر أن تتحقق مع الاستغناء عن اللغة^(١١) .

وقد قبل كارل فوسلر عقيدة كروتشه هذه حول الطبيعة المبيقة للشعر واللغة . وفهم في اللغة نشاطا نظريا وبنديا وفرديا في إطار موحد . ومن ثم فاللغة عنده فن . وكل فرد يصير عن لطباع روحى أعما يخلق بذاته ويستج صيغا لغوية . وكل مدح من مبدعاته اللغوية له قيمته الفنية ، التي يمكن أن تكون قيمة تكاملية حقيقية ودية . أو شطية من قيمة ، قد يشكل عملا ممتازا ، أو يكون هراء . وهذه الكلمات التي نقرأها في كتابه « الوضعية والثالثة في علم اللغة^(١٢) » تكشف - بمفهومها العام - كيف أن مفهوم اللغة المقترح لفوسلر يتنظم في نظريات « فيكو » و« هوبولد Humboldt » ومفكرين متالين آخرين محدثين مثل كروتشه . وطبقا لنظريات هؤلاء المفكرين المتالين ، فاللغة طاقة ونشاط روحى وإخلاقى ، وهي بديية وتعبير للروح ، كما أنها ليست عضوا مستقلا أو عضوا طبيعيا خاصا لقوانين ثابتة . ولا يفرض جوهرها الزاما على الفرد كما يدعى « أوجست شليشر August Schlicher » والفلاسفة الوضعيون

ويطلق كارل فوسلر على النظام الذى يدرس اللغة في علاقتها بالخلق النظرى الفردى والذى اسم « الأسلوبية » ، أو « النقد الأسلوبى » . ومن ناحية أخرى فإن فوسلر يعرف بأن للغة بعدا آخر ، فاللغة أيضا أداة لتحقيق الحاجات العملية لتبادل الأفكار . ومن هذا المنظور تصير اللغة ابتداءا خاصا بدلا من أن تكون ابتداءا فرديا . وتنصح ابتداءا نظريا وعمليا لا مجرد ابتداء نظرى ، فهي خلق مكيف بالحاجات التعبيرية ، أى أنها تظهر وليس

بداءا محصيا - وساء على هذا فالدى يتطور ليس هو النص بل التكنيك^(١٣) ، ودراسة النعة بوصفها تطورا وبوصفها ظاهرة متكيفة وجماعية تنمى والمضى التاريخي .

ومن ثم تفكير فوسلر يعنى بالنسبة لتحديد الكل لكرولشه بين من وثقة تعديلا هاما بعرض أن الأمر بالنسبة لفوسلر هو أنه بعد النص جزءا من النعة - وليس مطابقا لها ، مع أنه بعد - دون شك - الجزء الأكبر منها - وهذا التعديل يحس - كما هو واضح - تعديلا آخر لكرولشه بين النعة والحل . من أجل هذا فقد عني كروولشه - في مرات عدة - نظريات فوسلر والدراسات الأسلوبية بشكل عام ، حيث إن وحدانية المجال الكروولشي لم تستطع قبول التمييز بين التعبير والندية ، أو بين العاطفة أو حالة النص والصيغ الأسلوبية^(١٤)

وعلى ماسبق ، فإن الأسلوبية تمثل عند فوسلر أساس كل ما هو لغوي بفرض أن اللغة أصلا شعر ، بجانب أنها تشكل أساس الدراسات الأدبية ودراسات النقد الخيال الأدبي على حد سواء . فالشعر ، مادام جوهريا ، ليس إلا لغة . وبدلا من الدراسات البيوجرافية والاجتماعية والأخلاقية .. الخ ، فإن العمل الشعري يتطلب دراسة نفسه ولغته وتاريخ اللسان المكتوب به ، فإن اللغة هي الرحم الذى يهدى الامكانية الفنية عند الكاتب ، ويشكل اجور الروحي الذى يبنى أن لتشكل فيه - بالضرورة - العنصرية الفنية الفردية وتتنس وتزدهر . وفي الواقع فإن هذا التوجه اللغوي الخيالي يتكشف في الدراسات الكثيرة التى كرسها فوسلر لمواد أدبية . ولكنه يهتد أن نوه بها بأن عالم الدراسات الرومانية الألمان الكبير لم يحول تحريك الأسلوبى للنص الأدبي إلى شطايا ذكية أو ما يشبه ذلك ، لأنه بعد افتراض أن الشعر يكفى في شصا دعوية أو أسلوبية أو في جمل أو أبيات منعزلة أمر سخاطا^(١٥) . وأبضا فإن هذا المفهوم الواسع - يمكن أن نقول الفيلس - للأسلوب والأسلوبية يتكشف في اختيار مادة الدراسات فى حقها فوسلر - فهو - على خلاف شبيتر - لى تحت دراسة نص معين هدا له - يعصل اختيار كاتب - دى اعتبار فى مجموع شخصيته الخلافة ، مثل دانتى وراسين - ولوى دى فيجا - الخ - أو عصوا أدبية بحوسب ومشاكلها العريه . ومن ناحية أخرى فإن فوسلر ، سمل قص الحواش للتأسيسية والأسية في عمومها ، كاستط الأدبي ، والأجناس الأدبية - والصيغ الشعرية ... الخ . وتلك التى تشكل عناصر جوهرية ليلاد الشعر ، ولصدق العارة ، لكن بطريقة ما تكيف هدا ليلاد . وإذا كان حقا أن فوسلر كان على اندوم - يدين كل مقياس يتخذ من خارج الشعر لشرح الشعر وتقويمه ، فإنه أبضا لم يعصل أبدا العمل الأدبي

عن الظروف الثقافية والاجتماعية التى خلق فى ظلها وعلى الأجيال فإن أسلوبية فوسلر تختلف عن أسلوبية تيل في أنها تدرس اللغة في علاقتها بالابداع المعنى ، وبوصفها - خصوصا اللغة الأدبية - ابداءا فرديا . هي أسلوبية للغة الأدبية مثلا هي للحلق الفردى ، أنها أسلوبية للكلام وليست أسلوبية للغة . ويرجع العصل إلى فوسلر عما قدمه - على نحو مباشر أو غير مباشر - من توجيهات في حقل الأسلوبية الأدبية باللغة الثراء والخصوبة . وسوف نوجه اهتمامنا هنا إلى ما أعاده منها ليوشيتزر ودانامسو ألومو

- ٣ -

كان «ليوشيتزر Leo Spitzer» - شأنه شأن كل الشباب الدراسين من جيله - قد تلقى في الجامعة تعلما دعويا وأديبا ذا طابع يتنى إلى الفلسفة الوصفية ، ثم بعد ذلك أدرك الحاجة إلى السيطرة على طريق المعرفة . وفي ذلك الوقت كان «هاير لوبكه Meyer Lübke» يشرح في محاضراته علم اللغة الفرنسية - وبشكل تفصيلي - كيف انتقل حرف «A» اللاتينى إلى حرف «A» الفرنسى ، وكما كان يقدم وقائع كثيرة مستمرة بالضرورة . قائم كان يحللها ، رابطا إياها بكل ظاهرة لغوية تنتمى إليها نعية أو اتباعا ، وأبضا كان يجرى مقارنات مع اللغات الأخرى .. الخ . ومع كل هذا العرض للتسليم - المعبرى - فإنه لم يكن يدرس قط ظاهرة في ذاتها ، أى في حالتها من السكون ، ولم يكن يصرف اهتمامه مطلقا إلى الأفكار العامة التى كانت تستقر داخل الوقائع المدروسة

وقد لاحظ شبيتر أن هذه المحاضرات تعرض لغة فرنسية ، لم تكن لغة الفرنسيين ، وإنما كانت تجمع بين أطوار غير متصلة ، بل متصلة ، وطرائف ، وبلا معنى . أما دروس الأدب الفرنسى فكانت تتناول بعض الأعمال الأدبية ، وتعالج محتواها ، كما لو كان هذا المحتوى أداة مساعدة للعمل العلمى الحقيقى ، الذى يتشغل في تحديد بعض التواريخ والتفاصيل التاريخية لهذه الأعمال الفنية . وفي الإشارة إلى عدد من عناصر السيرة الذاتية والمصادر المكتوبة التى يفترض أن يكون الشعراء قد أعادوا منها في ابداعهم المعنى^(١٦) . لقد كان العمل المعنى يستخدم كوثيقة للكشف عن حقائق أخرى وقضايا مغايرة . ولكن العمل في حد ذاته لم يكن يحصى بأى حديث خاص به .

وفي عام ١٩١١ كرس شبيتر دراسة عن «رايبه» ، ساعيا إلى إبراز أن الاشتقاقات الجديدة لمُدع Gargana كانت راسخة في نصيبه ، وهكذا

عندما بدأ شيترو دراساته حول العلاقات القائمة بين العناصر الأسلوبية والعالم النصي للكاتب ، لم يكن قد عرف بعد نظريات فرويد وهورسلي . أما التأثير العظيم الذي سيطر عليه في ذلك الوقت فقد كان لسيجموند فرويد ، الذي كانت نظرياته حول اللاشعور قد عبرت بشكل أساسي تفسيرات النشاط الإنساني ، وبصفة خاصة اجاب الفنى منه : عند تفسير الأحلام والحجاب والسلوك اللاعقول . ويظهر الانتقادات الجديدة بالمنطق غير الواعى ، فان فرويد كان قد سحب من منطقة الارادى عدة مناطق سيكولوجية كانت حتى ذلك الوقت غير معروفة . إن لم تكن غير معروفة . وفي هذا الحور «فرويدى» ينفى أن تسلك بعض دراساته من ١٩٢٠ - ١٩٢٥ ... التي كانت تميل إلى إثبات أن ملامح أسلوب ميمر يكاتب حديث ، تلك التي تتكرر بانتظام في عمله ، ترتبط بمراكز عاطفية في نفسه ، وبأفكار وعواطف سائدة ، وليست مظاهر مرضية كما هي عند فرويد^(١) .

وبعد ذلك جاءت معرفة نظريات فرويد وهورسلي التي لها لى شيترو حوافز وإلهامات . ولأن ناقصها في نقطة بالغة الأهمية ، إذ لم يقل الأصل الخالي لكل التحولات العامة للغة .

وهكذا أسهم شيترو باقتدار في كبح كبحه في قلبين من الدراسات بينها مصاهرة وان بقيا - بعد - متاعدين ، هما علم اللغة والأدب . وعلى العموم فان المعوى كان يعلى هذه مرييا ضد الفن ، ويعانى من جهل عظيم بالمشاكل الخيالية ، والمؤرخ الأدبى من ناحية ، لم يكن يلم قط بالمعارف اللغوية المتخصصة التي تعينه على وصف أسلوب العمل الأدبى أو أسلوب الأدب وتحليله بشكل مناسب . وقد جاءت «الأسلوبية» لملء هذا الفراغ الخالي ، الذي تكون على أيدي الأحوال «الرصعية» ، بين علم اللغة وعلم الأدب .

والمبدأ الأساسى للبحوث الأسلوبية عند شيترو له جذور ترجع إلى هورسلي بشكل ملحوظ ، حيث يرى أن كل عاطفة أو - بمعنى آخر - أى إلهام يصدر عن حالتنا النفسية الطبيعية ، يناسب - في الحقل التعبيري - إلهاماً للاستعمال اللغوى الطبعي ، وفي المقابل ، فان كل انحراف للغة المستعملة هو مؤشر لحالة نفسية غير طبيعية . وتعتبر لغوى ما ، هو الانعكاس والمرآة لحالة نفسية متميزة^(٢) . وهذا المبدأ يتضمن تبيينين مهمين هما أهمية قصوى عند شيترو

(١) أن توجه هذه الأسلوبية توجهاً سيكولوجياً ، شكل رئيسي ، ومن ثم يقتضى - بكل إلحاح - معرفة الخبرة الخاصة ، واحترارات الاحساس ،

واستعداد النص ، التي تنعكس في الكلمات وفي الصور وفي الأسبوبة السحوية التركيبية لأى نص أدبى ، وفي هذا المنظور ، يتحدد الأسلوب على أساس أنه اختيار من بين إمكانيات تعبيرية وفي عايات فروق المعيار المعوى . هذه الفروق يمكن أن تقدم معناها غير مألوف ، لكن أيضا يمكن أن تبرز كظاهرة دقيقة في حالة تطرف

(٢) والتحليل الأسلوبى يتخذ العمل الأدبى نقطة انطلاق ، بحيث يكشف عن الطابع الجوهرى للعمل ، - متميزاً بذلك - إلى أبعد الحدود - عن التزيين الأدبى العام والوصفى . فهذا النوع من التحليل يختار - كنقطة بدء - إحدى التصيلات اللغوية^(٣) . أيا كانت ، ومنها كانت ، خارجية وسطحية ، بشرط أن تتداعى إليها - في شكل مترابط - تصيلات أخرى تسمح للناقد بحركة نحو مركز العمل الأدبى ، ساعياً - هكذا - إلى بلوغ تشكيله الداخلى . ويقصد بالتشكيل الداخلى الجذر النصى للكلمات ، مادام العمل الأدبى يمثل بناء كلياً مترابط عناصره مترابطة عضويًا ، وهذا الجذر النصى ، الذى يمثل الأصل المولّد والمصور للجوانب العفوية للعمل ، يقود من العمل النصى إلى نسبة حالته

ولتفحص صلاحية الجذر النصى المتوصل إليه بنقطة بدء علمية ، لا بد من إحصاءه - بعد التوصل إليه - لعلية تبين تسمى نحو إثبات ما إذا كان هذا الجذر النصى يشرح بطريقة مرضية كل الجوانب الخاصة والمتفرقة للعمل . وهذا معناه أن التحليل الأسلوبى يستخدم طريقة استقرائية منذ اللحظة الأولى ، ماراً من تفصيل أو من مجموعة من التصيلات إلى عامل بوهى ووروى . وفي لحظة تالية يستخدم قاعدة استنتاجية ، راجعاً من هذا العامل البوهى والبوهى إلى حشد العناصر الجوهرية التي يتكامل فيها العمل الأدبى .



وفي هذه الحركة البدولية التي تذهب من المحيط إلى المركز ، ومن المركز إلى المحيط ، رأى شيتزر محالا جديدا لتطبيق جديد لدائرة الفيولوجية ، التي يطلق عليها قاعدة الفهم (Modus operandi) وتحدث عن هذه الدائرة المعوى «شلايرماخر Schleiermacher» وقول: «في الفيولوجيا لا يتوصل إلى المعرفة بحسب عن طريق التقدم التدريجي من تفصيل إلى آخر ، بل عن طريق المبادرة بالرأى فرة ، والتعميم من واقع المجموع ، لأن كل تفصيل على حدة يمكن فهمها فقط من خلال وظيفة المجموع ، وأي شرح لواقعة منفردة يفترض ابتداء فهم الكل» (١٢٢)

ومن ثم يمكن أن ندرك أن شيتزر عارس نظاما مؤسسا في قوالب جامدة ، ويدافع عنه بوجهه صالحا للتطبيق على أي عمل ولأي دارس . وفي الواقع هذا الإدراك بعيد كل البعد عن تفكير شيتزر كما أدركناه من العرض السابق لهذا الكلام . حقيقة إذا كانت دائرة الفهم مستظل دائما ثابتة في هيكلها فإنه ينسب الدرجة مستظل تلاق في التحليل الأسلوي عند شيتزر اثنتان من المشكلات الأساسية : شخصية الناقد والصورة الخاطئة للعمل . لأن كل عمل أدبي يضع الناقد أمام مشكلة خاصة لا يمكن أن تحل بالجوء إلى قاعدة مرسومة رسما إجماليا في نفس . ومن ناحية أخرى فإن التحليل الأسلوي يعتمد جوهرها على حدس أولي يرتبط بشكل حميم بشخصية الناقد وحساسيته . «إن كلمة أويثا من الشعر قد يتميز فجأة . فإذ بنا نحن نبارا من الألفه قد شأ في تلك اللحظة بينا وبين القصيدة» - هذا ما يعلمه شيتزر مصيها إلى ذلك الإعلان قوله : «إنني كثيرا ما تيقنت منذ تلك اللحظة - لحظة الألفه - وبمساعدة ملاحظات أخرى تلحق بالخير الأولي الحدسي الذي يمثل الملاحظة الأولى ، بالإضافة إلى التحارب السابقة في تطبيق الدائرة الفيولوجية مع جهد الترابطات التي يقدمها تعلبي ودراساتي السابقة (ويتقوى كل ما سبق في حالتي الخاصة بإسعاد ريبسي تميل للحل) أنه لن تتأخر مزية العمل في الظهور في شكل اهتزاز داخلي . وهذا مؤشر أكيد يشير إلى أن التفصيلية حرة الخنسية والمجموع قد وجدا معا . خطة مشتركة سائده تقودنا إلى جذور العمل» (١٢٣)

وما يدعو للأسف أنه لا يوجد أي طريق لتأصيل هذا الاصناع الأولي القوي على الأهل في الوقت الحاضر ، كما لا توجد أية صيغة تقود الناقد نحو الاهتزاز الداخلي لمصى . «وتصبح الوحيدة التي يقسمها لنا شيتزر علاجا للعقم في هذه المرحلة الأولية للتحليل الأسلوي هي القراءة والتفهمة : ثم إعادة القراءة بصبر وثقة إن شيئا ما

سيتميز فجأة . ونفكر إلى عقولنا صانعا الألفه . ومحركا لعملية التحليل

فالأسلوبية الشيتزرية تبدو وكأنها وصف علمي للظواهر ، يستغنى عن العصر التاريخي . ويصمت عن ابتداء أحكام عقوبية ومع ذلك فإنه من الضروري ملاحظة أن مشكلة التفهم تكمن دائما في داخل عملية الوصف الشيتزري . حيث أنه لا يبدأ بدراسة لغة العامة أو الفاشلين ، بل يقتصر على لغة الفنانين العظام . وهذا الاختيار من جانب الكاتب يفترض ابتداء نوعا من التفهم (١٢٤)

وبالرغم مما سبق هناك تناقص واضح بين تأكيد شيتزر أن أسلوبيته هي توصيف للظواهر الأسلوبية عند كاتب . وبين المبدأ الذي أعلنه العلامة النمساوي مرارا . ذلك المبدأ الذي كانت استقصاءاته الأسلوبية تدرس في ظله الكشف عن أسرار عملية الخلق ونفسه السال قبل كل شيء . وقد أدرك شيتزر بنفسه هذا التناقض فكس في إحدى مقالاته الأخيرة مهاجما الأسلوبية السيكولوجية تلك ، التي كانت من غرس يديه على مدى عدد من الأعوام . وقد هذا في ذلك المقال تشككية أو توليفة من دراسات «الخبرة» . ومن تعريفات كلمة «الخبرة» التي يقدمها شيتزر هنا ما يسميه النقد الأمريكي «مغالطة بيوجرافية» . وتظهر المغالطة البيوجرافية في الحالات التي يستطيع فيها الناقد أن يربط جنابا من عمل أحد الكتاب بحيرة له معاشة ، وتجاربه له ، وأهية أو غير وأهية ، إذ لا يمكن السماح في جميع الحالات باعتبار الرابطة بين الحياة والعمل الأدبي إسهاما في الحال المعنى لهذا العمل ، حيث أن الخبرات إجمالا ليست إلا مادة غملا للعمل الفني ، أي أنها نصف ضمن المصادر الأدبية (١٢٥)

- ٤ -

ونجدر الإشارة هنا بصفة خاصة إلى المدرسة الأسبانية الأسلوبية ، وذلك لأهمية تأملاتها النظرية . ودراساتها التطبيقية . ويقود تلك المدرسة رجل يتنق في شخصيته الفنية الشاعر والناقد والأستاذ والعلامة . هذا الرجل هو «داماسو ألونسو Damaso Alonso»

وداماسو ألونسو . مثله مثل شيتزر . يؤسس ضروره الأسلوبية . مطلقا من موقف مشكل في مواجهة لتاريخ الأدبي الوصفي . ولأنه قد فهم أن التواريخ الأدبية شبه جينامات هائلة ، ترقد فيها - بدور نمبر - الأعمال المتوسطة والفاشلة جنبا إلى جنب مع لأعمال الرائدة . وقد أيقن من فهمه هذا أن مؤرخي الأدب قوة

يكرسون أنفسهم لدراسات تفصيلية لا تكون مقروءة إلا لدى عدد لا يزيد كثيراً على أصابع اليد من الزملاء المستشرقين في العالم ، وأنها إنما تقرأ للتغلب على بعد الشقة . وكما يقول داماسو أونسو : « تصاء أولئك الطلاب الذين يستطون لامتحاناتهم وهم يلغون كابوس تلك النصوص التي أطريت بكل لسان ، ثم اذا بها في النهاية تسقط ميتة من فوقهم . ان المؤسسة الأكاديمية تستطيع أن توفر هذا الوهم ، لأن تلك النصوص لا توجد على الحقيقة ، وأما هي نصوص ميتة »^(٢٧) .

ان الأعمال الأدبية الحقيقية خلود وإشراق . وهي تشكل حواراً أزلياً في انسيابها عبر الزمن بين نفس خالقها ونفس قارئها . ويحدد داماسو أونسو الأعمال الأدبية منشراً مثالية كروية : « تلك المنتجات التي ولدت من البديهة جارية أو رقيقة الخاشية ، لكنها دائماً مكتفة ولادرة على أن تبعث في القارئ بدائه من أعطائها الوجود »^(٢٨) . كما يحدد للتاريخ الأدبي مهمة جديدة هي تقديم هذه الأعمال بطريقة عذبة ، لأنه لا بد أن لها قدمها حية ومضيئة ، لكنه لا يفعل ذلك إلا في دائرة مفرغة وسطحية ، لأن هذا التاريخ - كما يقول داماسو أونسو - يضم الحق مقلناً في ترويت حائرة من الشلل^(٢٩) .

ادن ما القواعد للوصلة الى معرفة العمل الأدبي العفري ؟ يضع داماسو أونسو ثلاث مراتب لمعرفة العمل الأدبي . وتأتي في المقام الأول مرتبة القارئ العادي ، وهي مرتبة تصبح فيها المعرفة تشكلاً عاماً من حلس كل مستر بالقراءة ، يشتمل حدوداً كلية أوجدت العمل معه ، أي بدائه كاتب العمل^(٣٠) . ان القصيدة تولد من حلس يحصر الكل النمى للإنسان ، ويحتاج لحلس لقارئ ليتحول ذلك هذا الى عمل عاطفي وحى . ولقاء القارئ المذكور مع العمل يسمى أن يكون عموريا وبسيطا وحالياً من العناصر الأخسية التي تتدخل بين الحلسين في لقائها بهذه الطريقة . والخلاصة أن هذه المرتبة تقدم معرفة جوهريّة ونفسية ، تلك هي معرفة القارئ للشار إليها . لأنها أسس المرتبتين الأخريين القادمتين لمعرفة عمل الأدبي

والمرتبة التالية للفاقة لمعرفة العمل الأدبي هي الناقد . واساقد قارئ استثنائي ، يتمتع بمقدرة واسعة استنباطية ، فهو صاحب حلس عميقة صافية وكلية لعمل الأدبي ، وهو قارئ قادر على التعبير بطريقة سرعة ومكثفة عن الحلس المستقلة . والناقد يتوجه لأصحاب المرتبة الأولى في القراء محاولاً نشاطه إلى التعلم ويقرر في ذلك داماسو أونسو : « الناقد يقوم بالعمل ،

ورأيه دليل للقراء »^(٣١) . ان معرفة هذه المرتبة تعد حتى الآن غير علمية وغير تحليلية ، لأنها حلس عميق استثنائي ، وحلس قوى تعبري في آن . فالناقد عند داماسو أونسو فتان مريب مستحضر للعمل الأدبي ، موقفه لحسية للمستقبلين في المستقبل ، لأن النقد في^(٣٢)

ان معايشة الحال الشعري لحيرة عامصة ومعبرة ، يحظى بها القارئ والناقد على حد سواء . ولكن إذا التقى كل من الناقد والقارئ يوماً مع أسئلة كهذه : ماذا يبرز مشاعري هذا البيت أو تلك القصيدة أو ذلك الكاتب المعين ؟ ما ماهية وكيفية بوع تلك الموجة من العاطفة التي تعترى نفسي ؟ من أين يأتي هذا وما علاقة هذا بحالي وبالحياة التي تحيط بي ؟ هكذا في وسط هذا التيار من الأسئلة تطرح مشكلة المعرفة العلمية للعمل الأدبي . فهل يمكن أن تكون تلك هي المرتبة الثالثة للمعرفة ؟ وهل يمكن أن يكون صاحب تلك المرتبة هو المحلل الأسلوبى ؟

يركز داماسو أونسو - مع قبول منه مبدأ كروية - على أن العمل الأدبي يتحدد بوحده وبعيانه ، أي بوصفه كونا أو حالاً معقداً في ذاته . وفهم تلك الوحدة من القانون الداخلي الذي يقيم عود هذا الكون لا يمكن أن يتم عبر المبهجة العلمية ، وإنما يعتمد تماماً على الحلس . حفاظاً إن الدراسة العلمية ممكنة ، وهي ممكنة على الرغم من سبق . وهي تتم بالنسبة لكل العناصر المتشعبة أو المتشعبة في سلسلة من القصائد ، بطريقة تحقق الترتيب الكل الاستقرائي لدرجات نوعية معينة ، ولغاير تكون متحققة في عناصر شعرية كثيرة^(٣٣) . وهذه المهمة تقع على عاتق الأسلوبية ، محكومة وهكذا مسبقاً ببيكل النظام التقريبي لجوهر العمل الأدبي . وهو جوهر لا يفتح به إلا للحديث حسب . وبصحة داماسو أونسو بقوله : « من ثم لرحل في اتجاه المعرفة العلمية للعمل الشعري كما لو كنا كيقوت Quixotes واعين منذ البداية بهيمتنا ، فهناك ظواهر كثيرة علينا أن ندرسها ، ومعايير عدة يمكننا استقراءها ، إننا في المحزالتنا للحضارة نكشف استعالة وجوده^(٣٤) » . الأسلوبية - ادن - عند داماسو أونسو تتجه دائماً في خط مستقيم نحو المعرفة العلمية لعمل الأدبي (مفترية منها دون أن تدركها) . تلك المعرفة التي يهرب منها دائماً ذلك الذي يوجد في هذا العمل الأدبي ، وأهني ما به من الأشياء ذات العمق الأكبر ، التي تتصف بالبروز ، أيها وحديته

إن الخاص والمتمرد في الكلام هو ما يفهمه داماسو أونسو من الأسلوب ، وذلك لأن الأسلوبية عنده عم للكلام . وداماسو أونسو - متنبهاً عن تشكول ريبلي - يدعو في موضوعية إلى أن تهوى الأسلوبية بدراسة كل العناصر ذات المعنى ، الحاصرة في اللغة (العناصر المفاهيمية -

التحديد الكلي لمدى اتساع هذا الانحراف ومفراه ، من حيث وفرة عناصر معجمية محددة ، وشيوع أبيه نحوية تركيبة معينة .. إلخ .

إن الإحصاء المعجمي للألفاظ (المصحوب بدراسات شارحة) قد أرحى العباد الرئيسى للمسيح الأسبوبي الإحصائي . وطبقا لما يراه (بييرجيو Pierre Guirand) فإن شيوع كلمات عند كاتب يسر واحدا من أكثر محيزات الرؤية والأسلوب عند هذا الكاتب حسب ، بل هو العامل الذى يتصرف بشكل بالغ الاقتدار فى حاسبة القارىء وفى اللغة^(١٤) . ومن بين المعلومات الباهرة فى لغاتها ، التى أعطتها هذه الإحصاءات المعجمية لناقد ، تبرز معلوماتان هما معرفة ما يسمي بالكلمات الثبات (التى غير تيمة معينة ، والقيمة هى فكرة تتكرر وتسيطر على السياق) والكلمات المفاتيح (التى لها ثقل تكرارى وتوزيعى فى النص بشكل يفتح مغالبته ويبدد غموضه) ، وذلك عند كاتب ما ، أو فى نص ما . ومن الناحية الإحصائية تصبح الكلمات الثبات هى الكلمات التى يستعملها الكاتب بكثرة ، ومن ثم تسيطر على عمله من حيث الشيوع المطلق . أما الكلمات المفاتيح فهى التى تظهر فى كتابات مبدع فى مفارقة مع معايير اللغة من حيث الشيوع النسبي . وعندما فإن الدراسات النظرية والتطبيقية للمسيح «الأسلوبى» الإحصائي ، الذين لها وصفت إليه ليير جيرو ثم «شارلز مولر Charles Müller»^(١٥) .

وقواعد الإحصاء تمنح - بلاشك - الدراسات الأسلوبية أساسيات موضوعية تشجب اخدوس (البداهة) بما تحمل من أخطاء محتملة ، لأن هذه القواعد تقدم أرقاما ونتائج حسابة ومؤشرات للشيوع .

ومع ذلك ، فإنه من الضروري التحرى ما إذا كانت هذه القواعد قادرة على قيادتنا لحول تحليل العمل الأدبى وفهمه . وقبل كل شيء ، ينبغي أن نتفحص تلك الدراسات التى تؤدى فيها النتائج الإحصائية إلى عناصر قاصرة لا تسهم فى تفسير العمل الأدبى . حيث إن الوسيلة الوحيدة لكى يصبح من المشروع تطبيق القواعد الإحصائية فى تحليل الأعمال الأدبية هى إثبات أن هذه القواعد قد نجحت من الممكن النقاد فى النصوص فهم أكثر دقة ، وعميقة أكثر انصباطا واحكاما وعمقا . إن العمل الإحصائي قد انتهى بسبب مثوبة ومقدور إيجابية وأرقام مضروبة بعضها فى بعض . إلخ فى حط صيغته ذات مرمى فى النص الشعري . وكل هذا قد عظمى بأعظم قيمة من الناحية اللغوية ، لكنه قد عفى فى شأنه صيغة عجز قدى أمام النص الشعري . وفى المقام

عقريه وإيمان فى عرض النصوص وشرحها . فى عملية تشبه علم اللاهوت الذى يعتمد على الرؤية والكشف أيضا ، يكشف «داماسو ألبوس» جيدا عن شكوكه المسجية وفقه الروحى ، كما يعترف فى مقال حديث له بأن المجلس الأولى - وهو رجم الاستقصاء الأسلوبى - يمكن أن يكون غير منطوق وفاقدا للدقة ، على نحو يقرب عليه - كما هو واضح عدم تماسك أى تحليل يعقبه^(١٦) .

هذه النقاط المرتانة فى مسيح «شيترو» و«داماسو ألبوس» تفسر البعد العميق الذى آثاره شارل برونو Charles Bruneau فى مقال مشير للجدل . يعارض فيه الأسلوبية المثالية بأسلوبية لها جذور تنتمى ل«سورس»^(١٧) . وقد خلق «برونو» مع «و. ل. فاجير R. L. Wagner» مدرسة هامة فى السوربون للدراسات لأسلوبية^(١٨) . شجبت مسيح شيترو واتهمته بالانطباعية ، فى الوقت الذى اقترحت فيه «أسلوبية الكتّاب» التى يمكن أن تحمل بحذارة اسم «علم لأسلوبية» . إنها تعتمد على الحد التحصيل الدقيق لكامل - إلى أقصى حد - لكل العناصر الأسلوبية المختلفة ، التى تقع فى عمل أو فى مجموعة من الأعمال الأدبية ، وتلتزم بروح الخصب للنص ، والتصل وحده ، طبقا لما يفهم حريا من ذلك ، وتتخلص بحرم - خلال عمليتها - من كل التركيبات التأليفية الطموح والمكررة . البجمة هى التفسيرات المشوبة - قليلا أو كثيرا - بالاستبطات الذاتية

وهناك مفهوم للأسلوبية شبيه بمفهوم برونو المذكور . يأخذ به كثير من تلامذة اللغوى الانجليزى «جون فيرث John Firth»^(١٩) . ويتأسس المفهوم الأخير - وبحرم - على التوصيف اللغوى الدقيق الذى يستخدم نظاما وصفا يحاول أن يناسب تحليل كل الملامح التى قد تحمل مدلولاً أسلوبياً^(٢٠) .

هذه الأسلوبية (صد المثالية) - التى تسفر عن أعظم ثقة مثوبة فى مواجهة العوامل الحسية - وتتأسس على عناصر محبوبة وموضوعية ، وجدت تعبيرا صافيا عما فى ذلك المسح الذى وصف بأنه «أسلوب» - إحصائي . وما لاشك فيه أن تطبيق القواعد وللناهج الإحصائية فى البحث للسيطرة على اللغة بشكل ترشيحا هاما فى علم اللغة الحديث . وقد صارت نتائج خاصة ، خصوصا فى باب عمل المعالج القائمة على دراسة اشتغاقات الكلمة واستعداداتها ونماذجها^(٢١) .

وإذا عرفنا أن الأسلوب نفسه يتحدد بأنه انحراف فى مواجهة المعيار الطبعي ، فإن هذا التحديد يتطلب التحليل الإحصائي لأسلوب كاتب ما أو نص ما ، بهدف

التالى ، فإن القواعد الإحصائية لا تبدو قادرة على أن تصنع في اعتبارها جوانب كثيرة بالغة الدقة والتعقيد من الظواهر الأسلوبية ، كاللحن الكلى ، والإلتصاقات ، والتأثيرات الإيقاعية ، والقيمة ، وتأثيرات النصوص .. إلخ . إن كمية العناصر التركيبية لنص أدنى تبدو لنا - في واقع الأمر - أداة قظة لأمر القيمة الجمالية عند النظر إلى هذه القيمة في جميع مستوياتها واستدعاءاتها (الرمزية - الأسطورية - الاجتماعية ... إلخ) . ويقول بير جيرو - على سبيل المثال - إن «الكلمات تعمل وترى وتلمب ، وفي إمكانها أن تتكرر أكثر من خمسين مرة في فصالة «فاليري» دون أن يترفعنا هذا التكرار ، لأن تلك الكلمات تصنف لمصعب ضمن الكلمات الأكثر شيوعا في اللغة» (٤٧) .

إن هذا التصنيف يبدو - كما يلاحظ في كثير من السداد «جيرالد أنطوان Gerald Antoine - مبررا كل التبرير من الناحية الإحصائية ، ولكن يكفى كل من له معرفة متوسطة بأفكار «بول فاليري Paul Valéry» الجمالية أن ينظر في شعره ليدرك أن هذه الكلمات بالغة الأهمية لفهم مؤلفه La Jeune Parque (يعنى فاليري) . أليس فاليري نفسه - على سبيل المثال - هو القائل عن نفسه : «إن حركة روعي الأولى كانت التفكير من خلال الفعل (يفعل)» ١٩١ «إن الفكرة (يفعل) هي الأولى والأكثر إنسانية» ويشرح ، يعنى وصف طريقة له «يفعل» ، فهو ليس إلا إعادة له «يفعل» عن طريق الفكر . إن «ماذا وكيف» - اللذين ليس سوى تعبيرين عن متطلبات تلك الفكرة ، يقومان نفسيهما عمدا وفي نصف ، مطالبين بإجابة عنها يفرضاتها غرضا وبأى ثمن (٤٨) . أليس المطلق الشعرى عملية تصنع طبقا لما يقول فاليري ؟ ألا يجعل ذلك مفهوم للإنسان والروح ؟ إن الأمر كما قال فاليري شخصيا : «إن عدد الاستعمالات الممكنة لكلمة واحدة عند (شخص ما) أكثر أهمية من عدد الكلمات التي يحتمل أن يستعملها» (٤٩) وفي مقابل هذا تقوم الإحصاءات المحققة عن طريق الآلات الحاسبة أو عن طريق غيرها بتبسيط الأمور بمعاظنة ، فبين اللفظ [يفعل] الذي يستعمله المتكلم العادى كثيرا (أى هذا الفعل [يفعل] الذى هو أحد الأفعال الأكثر ابتدالا واستعمالا في اللغة ، حتى إنه فقد معظم مقدرته الإعلامية) وبين اللفظ (يفعل) عند اللغات اللدعة المتكلمة (مثل فاليري) تبرز قوة تمثل مسافة كبيرة .

- ٦ -

إن الأسلوبية الأدبية الحديثة تعمد لنا كثيرا من الملامح والاتجاهات . وحتى يمثل ذلك يمكننا تصحيح البيولوجيا

التقنية للأسلوبية الحديثة التي أعدها «هلمت هانزفيلد»
Bibliografía Crítica de la nueva estilística:
Madrid. Gredos, 1955)

فجانب الدراسات التي تناول كاتبها أو هملا أدبيا نجد دراسات تفرغت لدراسة أساليب عصر ، أو عناصر أسلوبية معزولة ومفردة ، سواء عند كاتب أو في عمل أدنى أو في عصر أو في حركة أدبية بل في أدب أمة بأكملها . وقد تكون تلك العناصر الأسلوبية المعزولة (بمفرد الدراسة) : (الصفة - الاستعارة - التضاد - التباينة ... إلخ) كما نجد أيضا دراسات حول «موتيفات أسلوبية» الموت والحياة - الرمان - الفراغ - الطبيعة ... إلخ ، أو مقارنات أسلوبية بين بعض النصوص أو بين المعالم الأسلوبية لمسيرة للأجناس الأدبية . وبعد كل تلك الدراسات الأسلوبية الكثيرة - المفرقة - والجزئية فإنه قد حان الوقت - حسب رأى بعض الباحثين - لدراسة التركيبات الكبيرة ومكونات ما يمكن أن نسميها نمطية الأسلوب . وهكذا قام «هنري موريه Henri Morier» بنشر دراسة سيكولوجية طموح للأساليب منذ سنوات قليلة ، عرض في صفحاتها ملاحظات نفاذة ، وثبت لمصطلحات جمالية وكاريكاتورية .

وكما لاحظ شيتزرجي فإن الأسلوبية قد جاءت لتؤسس نقطة بين نظامين ، بقيا يرغم عقد للمصاهرة بينهما متباعين ، هما علم اللغة والنقد الأدبي . وهذا التعاون بين نظامين متداخلين أمكننا الحصول على نتائج خصبة ، ولكن أعقب ذلك اضطرابات ينبغي شجها والقضاء عليها . وأكثر هذه الاضطرابات جوهرية وضررا لتخصيص العمل الأدبي إلى واقع لغوي ، وإن كان هذا الواقع اللغوي هو مصدر الاستنباط لما بين علم اللغة والأسلوبية من وجوه اتفاق ، ودعامة الشرط الذي يمل على دراسة العمل الأدبي الانحصاف بالتحليل اللغوي الأسلوبى . وفي الحقيقة ، فإن الأدب لا يرتبط ارتباطا محصا وبسطا باللغة التي هي مادة أساسية لخلق العمل الأدبي ، ولكن العمل الأدبي عمل فنى وموضوع جمالى ، أى أنه واقع مختلف عن المادة التي صيغ بها . وفي ظل المصطلحات البنائية يمكننا القول إن النظام الأدبي نظام علامات ثانوية ، أو نظام علامات لما أكثر من مدلول طبقا لمصطلحات «جولمستف Hjelmslev» ، لأنه يستعمل كدال نظام علامات أولى هو النظام اللغوي . وإذا كان الأمر كذلك فإنه من الواضح أن معرفة نظام لا يستدعى التعرف على نظام آخر ومن الواضح أيضا أنه من غير المناسب التحول المبسط من صيغ إلى آخر ، ومن قاعدة في البحث إلى قاعدة أخرى . وبالرغم من

هذا فإن معرفة النظام الأولى قد يكون عاملا مهما لمعرفة
نظام الثانوي .

وما يؤسف له أن هذه الاستقلالية البعثة للمناهج ،
اننى تتطلبها الطبيعة العميقة للغة والأدب ، أصبحت
متجاهلة أو مخفية عند كثير من اللغويين ، كما لو كان كايما
معرفة النظام اللغوي ومعرفة اللغة التى كتب بها العمل
الأدبي علميا ، لتحقيق فهم جيد لهذا العمل الأدبي عند
هؤلاء اللذين يدعون لأنفسهم - وباختيارهم - خفوق
دراسة العمل الأدبي من اللغويين . ولا يستطيع أحد أن
يدعى أو يقتل من شأن دراسة لغوية لعمل أدبي ما ، ما
بقى أصحاب هذه الدراسة فى منطقة نفوذ اللغة . بيد أن
الذى يبدو لنا موضع انتقاد كبير هو أن تظهر أمثال تلك
الدراسات متكلفة تفسيريا واضحا ، ومدعية لنفسها
السيطرة الكاملة على العمل الأدبي

ومن المستحسن أن تشير إلى أن هذه الملاحظات لا
تساق لتقليل من أهمية علم اللغة فى الدراسات
الأسلوبية ، ومن ثم فى النقد الأدبي ، وإنما لكون توجيه
الأنظار إلى ضرورة المحافظة على مناهج الطائفة فى حالة
انحصار ، بفرض أن التعاون الوثيق بين النظامين - كما
ذكر بير مانشرى فى مصاف - لا يبقى أن يخطط بأمر
استمرار نظام لآخر^(٥١) . والحق أن علم اللغة يجمع
الأسلوبية - بجانب موائده الأخرى - حصرا أساسيا ،
وهو معرفة ميدان اللغة ومخاطها ، والمعارى اللغوية القائمة فى
تاريخ كتابة العمل الأدبي وخلقها - وفى الحقيقة ، فإن
لأسلوب إذا أمكن أن يُحدّد بأنه الحرف فى مواجهة
المعيار ، فى صورة انتفاء بين الإمكانات التعبيرية لنظام
لغوى محدد ، فإنه يترتب على هذا عدم احتمال إمكانية
لاستعفاء عن معرفة المعيار والنظام لشرح هذا الانحراف
والانتفاء وتقويمها بطريقة صائبة . ومن هذا المنظور
ستنتج فى برأهمية إبراز حقيقة التداخل بين أسلوبيتين
واحدة للغة والأخرى للكلام ، ومن ثم اعتماد كل منها
على الأخرى .

وكما ترى عند فوسلو وشييتزر - وإلى حد ما عند
داماسو أوسو - فإن الأسلوبية تعرض لنتيجة
بسيكولوجية ، تقبل - كصمود أساسى - وجود رابطة
مباشرة ومشاركة بين المعاصر الأسلوبى والعالم الداخلى
لؤلؤه . وهكذا فإن التحليل المتواقت لعمل أدبي ما يبقى
فى خدمة « دراسات تناسلية بين المولود الأدبي وعاقبه -
سواء كانت هذه الدراسات محدثة كثيرا أو قليلا » ،
ولكن مثل هذا التحليل مغل - دون شك - بأخطار
الزيف البيوجرافى الذى تحدث عنه شييتزر ومحدوده .

مثل هذا المفهوم السيكلوجى للأسلوب يمثل تمسيرا
حاطتا فى الرومىتيكية الخديفة لمياعة « بولون Buffon »
المشهورة القائلة بأن « الأسلوب هو الرجل نفسه »^(٥٢) ،
وهكذا يقتصر ابتداء أن الخلق الأدبي هو صدى وانصهار
لحساسية ومزاج . وليس من الضروري التكرار فى هذا
المقام للانتقادات الموجهة لكل نظرية خلق أدبي مثيلة ،
لكننا لا نقاوم إغراء نسخ ما كتبه « ماكس جاكوب
Max Jacob » حول هذا الأمر عام ١٩١٦ فى مقدمة
كتابه Conner a des بولون : الأسلوب هو الرجل

نفسه . مما يعنى أن الكاتب يسعى أن يكتب بنفسه . إن هذا
التحديد تحديد صحيح لكنه يبدو لي غير دقيق ، فإن ما
يعرف بالرجل نفسه ليس إلا لغة ومن ثم حساسيته
(ص ٢٤) . ونفهم من ذلك . أن الرجل يعبر بكلمات
هى له خاصة ، ومن الخطأ أن يعد تعريفا للأسلوب
فإذا التجهش لمشقة إعطاء الأسلوب فى الأدب تحديدا
متعدد الجوانب يستمد من كل ما هو متصل بالأسلوب فى
الفنون المختلفة ؟ الأسلوب هو إرادة ذات لاستخراج
الجوانب فى برالى غير أدوات مختارة . ومثلما نجد عند بولون
يعم الخلق بين ما يعد لغة وبين ما يعد أسلوبا ، لأن هناك
رجالا قلائل يمتلكون الرعة فى من إردى هو مهم
الخاص ، ولأن الجميع يمتلكون الرعة فى إنسية التعبير
(٥٣)

هذا للمفهوم السيكلوجى للأسلوب مسئول عن طريقة فى
النقد الأسلوبى تسودها الانطباعية الجاهلة والشعالية
البيوجرافية متصلة فى شكل البحث عن إحساس أو عاطفة
للكاتب خلف رنين لفظى أو كلمة أو بناء تركيبى . إن
هذه الطريقة تزدى - ولا شك من ذلك - إلى حل
العمل الأدبي وإذابة كموضوع جبان .

ولم هذا السلوك الأسلوبى - كما نصح ليوشيتزر فى
أواخر أيامه - يجب اعتبار موضوع الدراسة الأسلوبية هو
التنظيم الحرفى للعمل الأدبي ، أى طريقة استخدام
المكاتب للغة لا ليجار عمل لى . ومن أجل هذا من
الضرورى أن يحل محل المفهوم السيكلوجى للأسلوب
مفهوم وظنى مثيل لما يقترحه الأستاذ « هيركولانو دى
كارفالو Herculano de Carvalho » من مفهوم يكشف عن
نماسة من وجهة نظر لغوية صارمة ومن وجهة نظر أخرى
أدبية لمهم الأولى : « الأسلوب هو اضمحلال الموضوع من
الملامح للميزة الشكلية المطروحة فى نص نتيجة لتأليف
الأداة اللغوية مع للامى النوعية للفعل الذى ولد هذا
النص بحالته^(٥٤) »

ولكن ألا يوجد - وراء واقع الأسلوب واللامح
الأسلوبية فى النص - صل أسلوبى ، ومن ثم عامل أو

دات قد ولد وكيف أو حدد واقع الأسلوب ؟ أليس من الضروري دراسة هذه الجوانب في الأسلوب ؟ لأرب في ذلك ! لكن الأمر كله يعتمد على البصيرة في النظر وعلى السهح المتحد . من الضروري الانطلاق من نقطة بدء هي تحديد مفهوم مناسب للفعل الخلاق دون البحث عن علاقة مباشرة وعاجلة بين واقع أسلوب وداتية كاته ، إنما يجرى البحث عن دعامه في المعارف التي يتيحها علم نفس الحديث . وهكذا مضى في عمله عدد من القاد صرب ثم أمثلة : جان ستاروونسكي - جان بير ريتشارد - شارل مورو . وبين هذه الدراسة المنهجية الهيكلية لنمسية كاتب ما ، المشقة عن تحليل أسلوب ، وبين الأسلوبية السيكولوجية التي تعتمد فقط على الخلد والانتطاعية ، يوجد بون شاسع . وعتقد أن تطبيق التحليل النمسي في ذلك الميدان من الأسلوبية يعمى متصنا توسيع وإكمال مفهوم الأسلوب المذكرك عبر مصطلحات الانتقاء أو التوافق ، أو أي مصطلحات مماثلة ، لأنه هكذا يبرر الملص غير الواعي لاستعمال بعض لعاصر الأسلوبية مثل الإلحاح على بعض الأنقاط واستعارات وغير ذلك . وبهذه الطريقة تسود في منطقة مفهوم الأسلوب عوامل تاريخية : تراث بلاهي وأجناس أدبية ، ومصادر وتأثيرات بجمع ٢ بجانب عوامل نفسية ، ومرام جمالية .

وبدا أمكن للاستعمال الصائب للمعارف (التي يصرحها نص) عند محل نفسي أن يؤدي إلى إعناء وضبط مفهوم الأسلوب كما رأينا ، فإن نفس الشيء يحدث عند الاقرب بين الأسلوبية وعلم الاجتماع . فالأسلوب مؤلف أو عمل أدبي يرتبط في عمق برؤية محددة للعالم والحياة ، وغيرة (اجتماعية وعقائدية) معينة . والتحليلات الأسلوبية المنصورة على الوقوف عند الأبنية البلاغية الشكلية في العمل الأدبي ، تعمل تلك العلائق الهامة ، والإيحاءات التي يستند عليها الأسلوب . وفي مقابل أمثال تلك الطرق بالأسلوبية ، يعرض أريخ إرباخ في عمله المشهور Mimesis^(٥٥) مفهومًا لا شكليًا للأسلوب يحدد معنى كلمة نسوب بالطريقة الخاصة التي ينظم بها كاتب ما الواقع ويعسره ، من ثم يحدد مهمة الأسلوبية في دراسة الدلالة الأيدولوجية والاجتماعية الكامنة تحت أي أسلوب . وبدلا من العلاقة بين الأسلوب والعاطفة كما وجدنا عند شيرر نبرر عنه الرابطة بين الأسلوب والأيدولوجية من ناحية . وبين نفس هذا الأسلوب وتصوره للواقع من ناحية أخرى

وهناك موقف مثل ، يحاول أن يحصره أحد تلامذة فلامسو ألوسون وهو «كارلوس بوسونو Carlos Bousoño»

ويتطلق من تأملات «أوريغيا إي جاسيت Ortega y Gasset» حول قبة الأحوال المحيطة بالـ «أنا» وبنائها ، ومن ثم يدخل في عمل الأسلوبية «الأن الاجتماعية للكاتب» ، وتعد الرؤية الكوبية للفنان واحد من العناصر الأساسية في توليد أسلوبه ويردد كارلوس بوسونو : إن شخصيتنا لا تبقى تسهك وتعد في «الأن الحميم» ، ومن ثم فإنها تستوعب - وأصر على ذلك - الأنما الاجتماعية الأكثر أهمية وكما «من تلك الشخصية وإلى هذه الدائرة من الشخصية يعبر ما هو جسمي أو شيت في القصيدة : العناصر السلاية مثلها مثل لغة الكلام في عصر أو حقبة ، وأيضاً اللغة النوعية بسجنس الأدبي المعطى^(٥٦) . ونحت هذا المنظور لأن الأسلوبية تتجاوز التحليل المخص التوافق للبدال والمبدلون ، وتستعيد بعدا محطيا (عبر متوافق) وأيدولوجيا ، متحولة بذلك إلى أداة كاشفة لتاريخية العمل الأدبي

● هامش البحث

١ المصادر والمراجع

1. Cfr. Stephen Ullmann, style in the french novel, Cambridge, at the University press, 1957, p. 3.

انظر أيضا

- A. Siempoux, «Notes sur l'histoire des mot style y stylistique», Revue belge de philologie et d'histoire, 1961, XXXIX
2. Charles Bally ya había publicado en 1905 un prece de stylistique (genève Eggmann)
3. Charles Bally, Traité de stylistique française, 2e ed., Heidelberg, Winter, S/V, t. 1, p. 6.
- ٤ محمد حدث تعبري إنما هو نص للأثر وواقع اللغة (التي يشكل هذا الحدث التعبري جزءا من) أي حدودها الخفية التي سيج تحليله وحضره خلال وحدة التفكير التي هو تعبر بها ، وتشخيصه هو سته إلى هذا القيل ، معرفي لا مستبدلي به مصطلح بسيط ومتطبا ينسب إلى مفهوم للنص
5. Ibid. p. 16
6. Ibid. p. 18
7. Ibid. p. 19
8. Eugenio coseriu, Teoría de lenguaje y lingüística general, Madrid, Gredos, 1962, p. 105.
9. Jules Maruzen, Précis de stylistique française, 2e ed., Paris, Masson, 1965, p. 16.

برلي Bolelli يوضح في وظيف نتائج هذه الأفكار إذا وجدت أحداث ليرة لا يمكن استخلاص في المنطقة المحيطة - بناء على كروميه Cree فكيف يوجد ما هو غير شمرى بجانب الشعر ؟ ومع ذلك فإن كروميه لا يصل لنتائج واضحة وقها يدو قته يحد الانصراف بأن تلفت القري يمكن أن يفهم كتيه مختلف عن النص ، ومختلف في

34. Ibid., p. 400.
35. Ibid. pp. 284-285.
36. Ibid., p. 31.
37. Ibid., p. 403.
38. Ibid., p. 406.
39. Cfr. Dámaso Alonso. *Fonética de Antonio Machado*, *causas poéticas españolas*. Gredos, 1962.
40. Charles Bruneau. «La stylistique», *Romance philology*. 1951, V.
41. انظر إلى الأعمال الكبيرة لهذه المدرسة في :
Pierre Guiraud, *La Stylistique*, Paris, P.U.F., 1961, p. 32.
42. انظر عرض هذا المفهوم في الأسلوبية في كتاب :
Nils Erik Enkvist, John Spencer & Michael J. Gregory. *Linguistics and style*, London, Oxford University Press, 1964.
43. Nils Erik Enkvist, «On defining style», *Linguistics and style*, p. 49.
44. $XXXX$ هذا الترتيب عام 1976 وما في بعده
بمؤيداتها وثابة عن ثلاثة للشار إليها
45. Pierre Guiraud. *Les caractères statistiques du vocabulaire*, Paris, P.U.F., 1954, p. 97.
46. إدراج إلى أعمال pierre Guiraud المختلفة بالإضافة
إلى المرجع السابق
47. P. Guiraud, *les caractères statistiques du vocabulaire*, p. 61. Cfr. Gérard Antoine, «La stylistique française. Sa définition, Ses buts, ses Méthodes», *Revue de l'enseignement supérieur* 1959, I pp. 56-57.
48. Paul Valéry. *Oeuvres*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la pléiade), 1957, I, p. 891.
49. Ibid., p. I, 180.
50. Pierre Macherey. *pour une théorie de la production littéraire*, Paris, François Maspero, 1966, p. 16.
51. في الواقع ، فإن يكون لم يرههم ذلك التأكيد ، بأن الأسلوب يترجم
طابع صاحبه ، وقصارى ما ذهب إليه من معنى أن الأسلوب شيء غير
متصل عن صاحبه ، فهو شيء ، يتسم إليه بشكل خاص ، بخلاف
أعمال ومعارفه واكتشافاته ، فهذه الأشياء جميعا خارجة عن
بعض أسلوبة
52. Cfr. Cap. III, p. 102 (نقل) (مر نفس الكتاب للترجم منه لنقل)
53. Gerald Antoine, I, p. 28. راجع ملحق 27
54. José G. Herculano de Carvalho, *Tecnia da linguagem*. Coimbra, Atlântida 1967 p. 303.
55. Erich Auerbach. *Mimesis La realidad en la literatura*, México-Buenos Aires, Fondo de Cultura económica 1950.
56. تحول منهجية فورييراج في الأسلوبية ارجع إلى مقال الهند
Aurelio Rancaglia الذي هو عبارة عن مقدمة للترجمة لأبوابه
لكتاب *Mimesis* للنشر في (Tornio Einaudi, 1956)
56. Carlos Bousoño, *La poesía de Vicente Aleixandre*, 2a
Madrid, Gredos, 1968, p. 21.

- فلس الوقت وبعض الطريقة من التلق. وفي الواقع : قد واسل
بلسية ان هذا الطريق اتباع كروثشه الذين يسمون على آنية معاني
الكلام بشكل متصل عن الحراك والتلق. وعلى إمكانية الرؤية
القصورية والملا أدوية للشهرة التحليل : وعلى واقع أن اللغة نظام
في العناصر الوطنية : انظر
10. **Tristano Bolelli, per una storia della ricerca linguistica,** Napoli, Morano, 1965, p. 258.
11. Texto incluido (...) نصي نصي جوسي en «Los Discursos de varia Fide soñia. I» (Bari, Laterza, 1959), y publicado مشور en T. Bolelli, op. cit., p. 266, de donde traducción وهو مصادر ترجمتها
12. **Positivismo idealismo en la Linguística.** Madrid. Editorial poblet, 1929.
- Karl vossler, positivismo y idealismo en...
la linguística.
13. Ibid., p. 92
14. Cfr. René Wellek Y Austin warren, **Teoría literaria**, p. 219.
15. **Karl vossler, Filosofía del lenguaje,** Madrid, C.S.I., p. 41
- «تلك أي نصية وسبولوجيا يتطابق مع تلك التي»
16. «راجع أعمال كارل فوسلر في أي يولوجيا تتوافق»
17. نصية
18. **Leo spitzer, Lingüística e historia literaria,** Gredos. 2a. ed., 1961, p. 16.
19. **Leo spitzer: «Les études de style et les différents pays»** en langue et littérature, actes du VIIIe Congrès de la Fédération International des langues et littératures modernes. Paris, des Hautes lettres, 1961, pp. 26-27
20. **Leo spitzer, Crítica stilística e Storia del linguaggio.** Bul. Laterza, 1954, p. 67-68
- توجد طيبة جديدة لنفس الكتاب عام 1966 نفس دار النشر تحت
Critica stilística y Semántica Storia. اسم
21. **Leo Spitzer. Lingüística e historia literaria,** p. 51
22. Ibid., p. 34.
23. Ibid., pp. 50-51
24. **Leo Spitzer, Crítica Stilística e storia del linguaggio,** p. 51.
25. **Leo spitzer. «Les études de style et les différents pays»** en langue et littérature. p. 27.
26. **Damaso Alonso. «Towards a knowledge of Literary works», The Critical moment. Literary criticism in 1960 a. Essays from the London times literary supplement.** New York. Toronto. Mc Graw-Hill Book Company 1964, p. 148.
27. **Damaso Alonso, Poesía española. reimpresión de la 5a. ed.,** Madrid. Gredos. 1971, pags. 204-205
28. Ibid., p. 205.
29. Ibid., p. 38.
30. Ibid., p. 204.
31. Ibid., p. 204.
32. Ibid., p. 399.

مع الثالث

بين المقول الشعري والملفوظ النفسى

الدكتور عبد السلام المسدد

■ ■ ■ للتقد على الأدب من الخطر أحيانا ما له عليه من الفصل والفرقة بأخذ بعضه من بعض ليزاكنكم حتى يحتجب القول الأدنى وراء القول النقدي ، وهذا الأمر يصدق على المبدعين من الأدباء إذ يهدون محط أقلام النقاد ، من نمرس منهم بالتقد ومن هو في تسلق مدارجه ، ومن وراء عظمة المبدعين ينشد محزفوا التقدا مستدرار لشموخ حتى أن يكون من القدار الأدب سثار على عجز التقد وعدده تكاليف الحجب يملك وبين المقول الإبداعي ويزيدك اضطرابا تجلر من من البحث يظن أنها قوام العلم في أنت ، قبل الإصداغ بحكم ، محمول على بين كل ما سبقك إليه غيرك من أحكام ويقال إن ذلك سمه الأمانة وميرة البحث الموضوعي ، وعلى هذا الضرب شأننا اليوم مع الثاني

ومطمح البحث أن نقرأ شعره قراءة تشق سجوف ما تراكم فلا تأخذ من مخرج النص إلا عتبار ، وأوله المعطى التاريخي .

الشرعى . وقد حل مع أبيه طويلا منذ حدثه منه تعد بقلات اخطة للمعية ، طمع كياه بسعة الآفاق في اليشة ولتعكير . وفي سنة ١٩٢٠ قدم أبو القاسم إلى تونس العاصمة فدخل جامع الزيتونة . فكر به ثراء في التكوين ، وعزارة من المعرفة ، وبداية إنتاج . وفي سنة ١٩٢٧ ظهر شعره بمجموعته في المجلد الأول من كتاب زين العابدين التوسى «الأدب التوسى في القرن الرابع عشر» كما ألقى الثاني في نفس السنة محاضرة نادى قداماء الصادقية كان موضوعها «الخيال الشعري عند العرب» . وفي سنة ١٩٢٩ حلت به رزية فقدان والده . فعضلة تضحم القلب بما

تلفد عاش أبو القاسم الثاني في الثلث الأول من قرننا بين سقى ١٩٠٩ و ١٩٣٤ في إطار تاريخي تميز بمترة ما بين الحربين والثام لاقتصادى العالمى . وقد كان العالم العربى الإسلامى وهو يروح تحت كابوس الاستعمار يدمع جزيرة التارم السياسى والاقتصادى ، على أن هذا الثلث الأول من القرن العشرين قد تغير بمرور بقطة الوعي القومى في المجتمعات المستعمرة .

وكاست ولادة ألى القاسم بالشاية في الحبوب التوسى سنة ١٩٠٩ من أنب زهرى التكوين . ريتوى التماه . تفرغ طويلا لخطة القصاء

اصطوره فعاد إلى مسقط رأسه تشده العائلة . وفي سنة ١٩٣٤ توفي الشابي وهو يستنسخ ديوانه «أغاني الحياة» إعداداً لطبعه .

• • •

فأقول ما يقف عليه الدارس إنما هو قصر حياة الشابي عامة إذ لم تتجاوز ربع القرن ، وهذا ينجز عنه طبعاً قصر في حياته الأدبية على الخصوص ، ذلك أن حياة الإنتاج الأدبي عند الشابي يمكن حصرها بين سنتي ١٩٢٦ و ١٩٣٤ وهو ما دون المقدم من السنين . أولها محاولات فيها من جزر ، وآخرها تقطع ظرفي للآسيار الصحي الذي حل به فالسنوات التي قد تنقلص إلى خمس أو ست في الحساب .

على أن الاستقراء الموضوعي لحياة الشابي باستنتاج الوثائق التي أرخت له تاريخاً وقائماً ، وكذلك الاستقراء النقدي باستنتاج أدبه ولأسبأ شعره بالنظر الباطني بمكنان من استجلاء بعض المقومات التي ألبت عليها شخصية الشاعر ، وأول تلك الميزات وأقربها إلى الواقعية التاريخية «الموهبة الشعرية» فلقد نجح بضججه الشعري المبكر بقصيدة قالها سنة ١٩٢٤ صامها ولما يدرك تمام الخامسة عشرة ، وطالع هذه القصيدة .

أيها الحب أنت سرّ بلائي

وهو مومي وروموني وعينائي

كما نجحت موهبته الشعرية في خسارة الإنتاج الشعري وللتالي حينما وهذه الخسارة نسبة لا محالة ، لا تدرك إلا بأن يقاس إنتاجه كميًا بالمدى الزمني المحدود الذي قبل فيه .

ومن المقومات الشخصية قوة الإرادة وصلابة العزيمة ، تجل ذلك في تكوينه العصامي إذ كان ميّالاً إلى استكمال ثقافته الصاربة في التثديد ابتداءً بركائز المعرفة المتجددة ، ورغم أنه كان من ذوي اللسان الواحد فقد غالب وحدوية المعرفة وفتح لنفسه منافذ على الأدب الغربي كان له منها معين وافر خلّى إحساسه الشعري ونوع رؤاه الأدبية . على أن قوة لإرادة عند الشابي قد نجحت أيضاً في مجال المغالبة : مغالته لمواقف المجتمع ، ومعالته لمعارض الداء الذي كان يكسر من جناحه الشعري يشده إلى أرض الرثابة والدون . ولتأتي شعره براهين من المقارقات التي فصحت حبل الأسباب بينه وبين الآخرين من أبناء قومه ، فلما نجح له البريق في الناس قارعهم ، وقارع زبهم في ضرب من التحدي لا يصمد له إلا ذوو العرائم الحديد .

إلا أن هذه الإرادة قد كانت تتجاذبها من طرفها الآخر حساسية يافضة لعلها العنصر الثالث من عناصر شخصية الشاعر . والحساسية وإن كانت قاسماً مشتركاً بين الشعراء بل بين أفراد الجنس الأدبي ، فإنها إذا وجدت عند الفنان تصاعدت مع مكونات الخلق والإبداع فإذا هي نفسها معين السعادة والشقاء يتراوح الشاعر بينهما في دوران ديدني . وهكذا كانت السمة المميزة لأغاني الحياة الإحساس الشعوري الدقيق . ولوجدت العاطفي الغرير ، وإليها تنصاف حساسية بالجمال المطلق جردت أشكال المحسوسات لدى الشاعر صوراً طفق معها يسبح صور لأحلام أو صور للمفاهيم المحرمات في نفس الفحظه .

أما على صعيد الشخصية الخارجية ، تلك التي تجسد المواجهة الماعلة ، فإن أهم عناصر تكوينها وتطورها في نفس الوقت عند الشابي إنما هو طابع الوعي الحاد :

فن وعي في سواء بواقع الأدب العربي في عصره وقد رآه مريضاً ، أو بواقع الأدب العربي القديم وقد قرأه له جالفاً ، إلى وعي سياسي بواقع شعبه الملحن يوزح تحت كابوس السيد ، إلى وعي وجودي هو تأملات في منزلة الإنسان ووضع الكائن البشري المعرق بين مقتضيات الجسم والروح .

• • •

اتمكنت كل هذه الخصائص على شعر الشابي فجاءت به أدباً عالياً بقلقه ، صادقاً بحيرة ، عنوانه الطبع الأصيل ووجهته تحت ما في الذات الموجهة ، فكان أدب التحدي للأعاط الزائلة بغية إقامة دعائم القيم الحق ، وكان أدب الرفض الخلاق . غير أن تفاعل العناصر المكونة مع الحساسية الداخلية ومواجهة المقومات الخارجية للمقومات الداخلية ، قد طبع كل ذلك أدب شاعرنا بالتأزم فكان متغنياً بروايد المأساة وإذا هو صورة للتنمق والصراع .

• • •

والتمزق كما هو متواضع عليه حالة ازدواج في الكيان النفسي ينمكس معها انشطار الوعي الشخصي بفصل صموط خارجية أو تباينات داخلية . فهو إذن حال نفسية انعكاسية تنبع من نقص تجربة دائية واعية أو غير واعية ، فالتمزق تجربة جاهرة لدى الأدب تتحول عبر الحساسية الفنية معينا خصبا يغذي أدبه بروح وجودي يصطبغ بعبره عه بالمرارة المأسوبية كما كان للتمزق أن يستحيل مولد خلاقة لولائه قوة محرقة تفجر الطاقات الكامنة في نفس الأدب ليبرر عن حالته الكائنة ومآله الصائر بما يصور عادة عطا من التجارب الإنسانية ، فإذا بالآثر المعنى يتبوأ منزلة الأدب الإنساني القاطع

وتطور هذه الظاهرة النقدية الحساسية - كما تلهم بها أنساق الصياغة الشعرية ضمن نسج البناء الشعري - في أغاني الحياة على ركح ثنائي محاوره : عاطفي وجدلي ، وتأمل فلسفي

ولقد اختلفت مشارب النقاد في تفسير تجربة الشابي الوجدانية وتأويلها ، والسبب في ذلك أن المصادر التاريخية غير صريحة في هذا المقام ، فالوصف ظل يمتد إلى شهادات وثائقية ، ولاشت أن أبرز ما تبين من مميزات شخصية الشابي قد جعل الشاعر ضحياً بنفسه على الآخرين ، قاسياً عليها في كثير من الأحيان ، ثم إن الإغراق في استقصاء المراسم التاريخية الدالة على مدى صدق التجربة وحدوده يؤول إلى صرب من اقتحام المشاكل المتصارعة في النقد الأدبي . فغاية ما يرمى إليه الناقد أن يقيم الأثر الفني على مصاب الملقوظ المصاغ وما المعطيات التاريخية إلا سند من الأسانيد بضمحل وقعها ما لم تقم في النص الملقوظ شهادة لها ، وأقوى الشهادات تناسج القول إلا نشأت بالإفصاء النفسي . أما أن يؤول التحقيق مع الوقائع المعيشة هذا نقدي فإن ذلك معسما يرضع الأدب تحت سطوة التاريخ مبعده به عن قلبه

• مع الثاني - بين القول الشعري والمفرد النفسى

وعندئذ تتجمع الأضداد فى ثنائيات السلب والإيجاب متناظرة عن
كفى الصدر والعجز -

يا صلاب الفؤاد يا سمّ نفسى
فى حياتى يا شغفى يا رخائى

هكذا تشتد صغوط التناقضات ، وإيلا لم المتعارفات على إحساس
الشاعر وكيانه الوجودى ، فتصجر نفسه فى الحب تصجرا متأثرا ينتج بها
منحى للأساسة القائمة على الترقى يعديه الشعور بالحيف والحرم ، فيصور
الشاعر مأساة ازدواجه وانشطاره تصويرا انتحاريا فيه كثير من مظاهر
التحطيم اللذائى لنفس تحزقت حتى تصدعت ، ثم انصهرت فى بوقنة الألم
مروصت عليه حتى بلغت بصاحبا روحا من التجلد هو إلى الحالات
الصوفية أقرب منه إلى نويات الرومنسيين . ولعل ذلك الانصهار بالغ
فته فى قصيدة «صلوات فى هبكل الحب» التى تأتى على دفقى «أعالي
الحياة» معلما من معالم التنزه بالخصوصية من حيث انصهار الصوع
الشعرى ، والتصوير الإيحائى ، والمضمون النفسى بمجاءت على الشعر
القائم مستوية حق العمود الخليل فى بحرهما وقافيتها وتوحد رؤيتها ، حتى
ليكن آياتها اللابة والسنين قد أفرغت إفراغ المعلقات .

وهذه القصيدة وجدانية من الشعر الغنائى تتجل مزجا من مناجاة
الحب واسطهام الطبيعة لتقترب بذلك من الالفاء الرومسي ، أما
مدارها الفروحة بين الواقع والخيال لأنها ذات نزوع لجريدى فيها معنى
ذووب إلى التماسى عن الكون المادى نحو لئلا المطلق . فهى على هذا
النحو من الاسطهام ككفاسم شاعر على أوتار شاعريته الموحية ، منها فنه ،
وبها نشوته ، وبين الإبداع والعمرة ابنهالات من المخذ الحب إلها ،
والغناء معبدا ، والشعر دهاء وتسيحا

أما ثمة امتزاج المقوم القدرى بالمقوم النفسى فى هذه الملحمة -
على حد ما بدا لنا - فتتمثل فى تناسج كل من البنية والحركة داخل
صياغتها . وهى ظاهرة قلما تتطابق فى العمل الشعرى ، لأن القول النفسى
يمنح بطبعه إلى الغلبة : إما غلبة البناء على الصيرورة أو غلبة الحركة على
التركيبية المقارة

فكيف السيل إلى فك روابط هذا النسيج الشعرى وتخليص مداه
البنائى من لحمة التحولة ؟
تلك هى وظيفة الاستطاق النفسى طبقا لقولة القراة الإبداعية مما
يصير النقد إنشاء والتشريح بناء .

تطلق القصيدة من حيث الحركة بلوحة مدارها الإليات
والإليات قالب لعوى يكشف عن حال نفسية هى حال التفرير والحرم ،
ولكن هذه اللوحة الإثباتية قد صيغت على مشهدين متورعين هما
المكونان لبنة هذا المقطع الاستهلالي ، وقد تفرد أولها بيتين .

١ - عذبة أنت كالطفولة كالأحلام
كاللحن كالصباح الجديد

فلما كان مسلما به أن الكيان العاطفى من خصائص عالم الوجدان
الإنسانى وأن التجربة العاطفية هى بالتالى من مقومات الإنسان السوى
وحب أن نرغب عن البحث فى مدى صدق التجربة العرامية فى حياة
الثانى وإن ما يهمنى بالدرجة الأولى إنما هو التصوير النفسى للتجربة
الوجدانية فى أعالي الحياة وهو تصوير يتلون بسمة الترقى الوجودى المر .
ومها يكن من أمر فإن ديوان «أعالي الحياة» يصور لنا بطلا ذاتيا
عاش تجربة عاطفية عميقة ماتت بالفشل بموت الحبيبة فى ريعان شبابها ،
فصنع الحب طعنة قوية مرقت وجدانه ، وأدابت قلبه حرنا على فراق
فقيده التى بكاهها بكاء مرا فى قصيدة «مأتم الحب» :

فى الدباجى

كم أناجى

مسمع القبر بفصصات نحيسى وشجوى

لم أصلى على أنسى أنسى ترديد أنسى

فأرى صوتى فرمذ

فأنادى

يا فزادى

مات من نهوى وهذا اللحد قد ضم الحبيب

فأنت يا قلب عما فبك من الحزن المديب

ابك يا قلب وحيد

ولا يسع الناقد الأدبى إلا أن يرى فى هذا العنصر الوجدانى ثنائية
ذات بعدين : بعد إيحائى من حيث تصوير شحنات الملكات الشعرية
الخللاقة ، وبعد سلبى فى ذاته لما فيه من قواعد مأسوية . هذا الازدواج
هو ذاته عماد ظاهرة الترقى التى نحن بصدددها . فالحب فى أعالي الحياة
طاقة محرقة أثرت إعطاء معنى على حساب الكيان الوجودى . لأنه
يصدر من نفس واحد واتجاه واحد : اتجاه الحرمان ونفس التظلم .
وهل هذا التقدير جاء القول الشعرى متبددا فى المفرد النفسى ، وهو ما
به لقوامه ، لأنه قد زكاه فنا من حيث ينفعه حقيقة .

ويبلغ الترقى الصارب فى الازدواج حدًا للمارقة الصارحة فى
قصيدة «أيتها الحب» ، حيث تشكل شبح العاطفة مصدرا للشقاء نحكى به
الإرادة الأرية عن الكائن قصاء وقدر

أيتها الحب أنت مـــــــر ملائى

وهومى وروغى وعنى وعنى

ومحولى وأدمى وعنى وعنى

وسفلى وسفلى وسفلى وسفلى

ثم ينزل معبدا للوجود ومبعثا له وعلة ، به تستقيم للحياة شرعتها :

أيتها الحب أنت مـــــــر وجودى

وحبلى وعنى وعنى وإلى

وشمعى ما بين ديجور دهرى

والسيفلى وفترى ورجسلى

٢ - كالماء الضحوة كالثقل القمر

كسائر كاستقام الوليد

واسبق هذا المقطع على خطاب يجري مجرى المناجاة لأنه غير ذي موضوع تليقي ، إذ يعتمد الوصف المطلق ، فكان خطاباً وجدانياً ذا مهجة عنائية ، فأما المتوجه إليه بالخطاب فهو صميم المقاطعة (أنت) - حل محل الرمز ليعقد الحس بين المصنوع والوجدان - فتوأ مترقة المصداق الوحى يختص الشعور ، وصيرى كيف ، يتحول هذا الصمغ إلى متناح لإدهم الشعرى لأنه سيكون ركيزة البناء ومقود الحركة في نفس الوقت .

ثم البعد الرمزي في هذا الصمغ فيستلور بتحويلات دلالية بتورج بموجبها - خلال المرات الاحدى والعشرين التي ذكر فيها - على حقول معصورة منها الحطب ومنها الحبيب ومنها الإله المقدس .

أما مضمون المناجاة فجاء سلسلة من الأوصاف المطلقة غير قالب التشبيه تداخلت فيها محصلات الخواص وتقديرات القيم المرددة في عززون الذاكرة الإنسانية ، وهو ما ساعد الإيحاء الرمزي على استيعاب مضامين الدلالة داخل سطوق اللفظ .

و (الطفولة) - رديف الوداعة - تأخذ بمجاميع الحواس ولكن تستقطبها حاسة اللمس بعد حاسة البصر ، و (الأحلام) صورة الانعقاد من قيدي المكان والزمان ، و (اللحن) نشوة الحسن السمع ، و (الصباح الجديد) فيص من الإشراف لا ترجيع فيه حاسة النظر إلا حاسة الاستشاق ، أما في (السماء) فيرهبون النعالي مع تصانير (الصحوك) كما يردوج في (اللبنة القمر) الصباء والأنس ، وتعود حاسة الشم لتأخذ من (الورد) ما لا تستبد به دون النظر ، وتخلق دائرة التصوير بما انفتحت به في حركة إرجاعية تربط ما في (ابتسام الوليد) من برقة بما كان في (الطفولة) من وداعة .



ثم إن هذه اللبنة الإرجاعية التي قام عليها البناء استلزاماً لشهد الطليعة ضمن لوحة الإثبات قد انسحبت من مستوى تصدير المقطوع والمطلوع إلى صعيد تظافر التعبير والتصويت من جهة ، و نظام التركيب والتوزيع من جهة أخرى . فأما الذي ينصنف على المنطوق والمطلوع فهو تحول البنية الإرجاعية إلى ترجيع صوتي سيطرت فيه سلسلة من الثنائيات المتوازنة أهمها الكاف المسافرة التي تحولت كل مصرع مرتين فأصحت المصاريع الأربعة يرجع من بعضها إلى البعض الآخر إيقاعاً موحد يريده ابتكاراً اكتمالاً مثبث صوتي في صدر البيت الذي معمول توارده كاف (الصحوك) بين كاف الشيبين ، ودخل هذه الدائرة الصورية الإيقاعية تتواري ثنائية حرف الدار في حجر كلا البيتين ، ثم يتكاثف الرجوع الصوتي في حاء (الأحلام و لدحن والصباح) ليستقر في (الصحوك) حلو عماد الكاف السابقة

هكذا تتفاعل بنية المنطوق مع بنية المدلول فيتحول النسيج الصوتي إلى تجمي إيقاعي على جد ما يتحول البناء إلى حركة .

أما تظافر التركيب والتوزيع فيتمثل في ورود البيتين على بسط الأعاط النحوية ، إذ هما جميعاً جملة إسمية بسيطة ، ولكن توزيع محورياً قد انعكس بحيث تقدم الخبر ، وتوسط استنداً ، ثم تلاشت سلسلة من صيغ الجار والمجرور كلها متعلق بالخبر المتقدم . وهكذا يحصل ضرب من الإرجاع بين ترتيب عناصر القالب المحوى المفرد وتوزيع أجزاء الملفوظ على النسق التركيبي للمصاغ . على أن هذه البنية التوزيعية لفقرية قد وفرت للقالب اللغوي قدرة على تصوير الحركة بعد إرساء البنية ، لأن الخبر والمبتدأ قد رسخا قدم الإنطلاق ثم تلاشت نسق الفرعية المنجاسة في ضرب من التواتر الإيقاعي

- ومن شاء إدراك هذا الوقع الشعرى فليتحيل عني البيتين على أحد التوزيعات الأخرى الممكنة :
- ١ - الخبر فالنمات فالمتدأ .
 - ٢ - المتدأ فالنمات فالخبر .
 - ٣ - المتدأ فالخبر فالنمات .
 - ٤ - النمات فالخبر فالمتدأ .
 - ٥ - النمات فالمتدأ فالخبر .

وكلها محتمل . لو ورد عليه التركيب لما كان فيه نقص أو اعراض من الوجهة المحوية ، ولكن وقعه الشعرى غير الذي حصل على الترتيب المصاغ

فهذا الشهد المظلم ضمن اللوحة الاستهلالية التي هي لوحة الإثبات قد جسم ، بيئته ، مفتاح الملحمة الشعرية من حيث كان قادحاً لشارة الحركة الشعرية التي تشد أوتار هذه « المعلفة » . أما الشهد الثاني ضمن اللوحة نفسها فيسترق الأبيات الثلاثة التالية :

- ٣ - ياها من وداعة وجمال ... وشباب منهم املود
- ٤ - ياها من طهارة تبعث القديس في مهجة الشق العبد
- ٥ - ياها رقة تكاد يرف الورد بها في الصخرة الحمود

تمثل هذه اللوحة على صعد البنية دائره استهامية وعلى ما الحركة بحولاً من أسلوب الإثبات إلى صفة التناوب ، والظهورات ككها واقعتان - كما نبتنا - بين مفرقين يؤشرهما صميم المخاطبة

وبين لحة البنية ومنذ الحركة تسفل مداسيص النصون الشعري ، قادا هي تحسّس اليقين عبر مناهد الشك إذ يدور الأمر على تساؤلات يتمي كنه الحقيقة الوجودية التي لهذا الحبيب المخاطب . وعلى هذا السعد جاءت الدائرة الاستهامية احتلالاً بين طرفين - بلاهة اجمال في الميتولوجيا اللاتينية - وملاك السلام في عقيدة نكب الهوىة ، وعن أي الصورة جاءت فالمبتنى واحد - إعادة نكب المثنى منعبر معجرات في قلب الحرم شبابا ، والشقاوة سعادة وجورا .

كل هذه المصامين قد سكبت في قالب من الصوغ للمعوى تراطت فيه أنسجة البناء العروضي بصمات الإيقاع الصوتي في توازن متدرج حكيم ، فأول الانسجام ظاهرة التدوير التي جاءت عليها كل آيات هذا المقطع الثلاثي - وهو ما تمتنت به لحة الوصال في البث الشعري - كما كمل تعاقب البيتين الأخيرين من اللوحة الأولى . وقد فعل هذا الانسجام الإيقاعي فله في استحكام الانسجام التخيبي حيناً سمح للصغيرة الصوتية البروز للتواصل عند تلاوة الآيات

فالصوت التوليدي في البيت السادس من القصيدة - منطلق هذه اللوحة - هو السين في (فينيس) يبرز فريداً ثم يردوج في كل من اسابع والثامن بواسطة (المحول والتعبس) من جهة (المردوس والسلام) من جهة أخرى ، ولكن عباد الصغيرة الصوتية يتحول في البيت الوسط - الذي هو السابع - إلى حرف العين المهمس في (لتعيد والمحول والعالم والتعبس والعبد) مع معانفته للسن في (المحول والتعبس) بتأطر مقلوب يتطابق ومعانقة الدال للعين في (لتعيد والعبد) . ثم يتخلص حرف الدعلك في البيت الثامن فريد فريد كما ورد السين في السادس ، فتتجل حدنك الصغيرة الصوتية في شكل حزمة مخروطة الطرفين .

إن مبدأ الارتكاز الصوتي في الحياكة الشعرية مبدأ قاعدي ورغم ما قد يبدو عليه من لوتسمية الموصف ، والقول بتوارد النغم لصوتي بدع توليدي من الضوابط التي - وإن بدت مشكلة - فإنها غير معضلة متى سيرنا تراطها واقتصدنا في استبطانها ، ولئن سهلت معانبة الصوت أولئك فقد يكون من المدلل الاحتكام إلى الصوت الغائب ، ويكنى - لصرب الشاهد - أن نلاحظ غياب القاف طيلة الآيات الثلاثة المكونة للوحة الثانية . ثم تنبى صدرها في اللوحة الموالية ، حرفاً رئيساً راسخاً لأنسجة الإيقاع جملة

٩ - أنت ما أنت ؟ رسم جميل

عبقري من فن هذا الوجود

١٠ - فيك ما فيه من غموض وعمق

وجمال مقدس معبود

١١ - أنت .. ما أنت ؟ أنت فجر من السحر

تجلى لقلبي المعبود

ويستند هذا لتصنع إلى تحويل وجهة البث الشعري من مظهرين ، أولها استبدال الطاقة التصميبية في الفعل المعوى بالطاقة التصريحية ، ذلك أن الإيماءات المتراكمة في الشهد الأول قد خلقت قدرة تمجيعة في الدلالة المعوية أنطقت لسان الشعر بالمصنوع الذي تدور حوله كل الأبعاد الرمزية الأولى ، ألا وهو الجمال . أما التحويل الثاني فمحصل على مستوى الصوغ الأدائي وذلك بالانكسار من بنية المخاطب إلى بنية الغائب ، ولهذا الانكسار قيمة إرجاعية تتحقق عما تخلف المشهد الأول من ثنائيات إسقاطية كما أسلفنا . وله أيضاً وقع من التنزيه عبر عملية التجريد . وذلك بواسطة صميم الشأن . ويتطابق مفعول هذا المظهر التحويلي مع مضمون الدلالة الذي يقوم على تلخيص خصال الكمال في الإنسان الحبيب المشار إليه بصميم الرمر . وبذلك يلتقي من (الوداعة والجمال والشباب والرفقة والطهارة) ما يصهر معه الطبع المعطري والفضيلة الخلقية ، وفي كل ذلك نخرج بمصطلات الحواس وإدراكات الوعي مع ازدياد التضمير الأخلاقي :

ومن تجمع خصائص الكمال تتولد طاقة تعجبر للمعجزات بصير العبد الشقي - رمز المحمود - مدحاً ورعاً ، ويتعبر الصعر - رمز الصلاة ولفسوة - بما يعتبر رمز الرقة والجمال ألا وهو الورد .

على أن الصوغ الشعري في هذا المشهد الثاني قد حافظ على نمطية لا يذع وديت بمحاصنين معينين ، أولاهما التوارد المقطعي الذي تتم بتكرار مداء التعجب (ياها) في طالع كل بيت ، وهو صورة تواخي تواتركاف التشبيه في الشهد الأول ، والثانية عقد ظهيرة صوتية انطلقت في البيت الأول من هذا المشهد بحرف العين مفرداً ثم تفتن خواتمة في البيت الموالي فجاء ثنائياً بوازيره حرف المراء مفرداً ، وحرف القاف مصغراً ، ولم يكن أحد منها قد ظهر في البيت السابق . وعند البيت الثالث تحلى العين وتجميع القاف مصغمة ، وتتكاتف المراء في تواتر رباعي

وهكذا يحصل تراكب صوتي في لشكل متدرج أصمته صغيرة صوتية تصاع معها نغمة الوقع الشعري مما يبيح القول بأن حياكة الشعر في هذه القصيدة قد ارتكزت على نسج الأصوات المولدة للحركة الإنشائية

• • •

تلك إذن اللوحة الأولى عشيديها وهي - كما أسلفنا - لوحة مدارها الإثبات من حيث هو صحت نفسي تجلوه حياكة لمعية . وقد عقد بين طرفيها الصميم المولد للرمز الشعري والإيماء التعبيري (أنس) رواسيح كيف أنه أطلق شرارة الصوغ الشعري ثم احتق ويعود في مطلع اللوحة الثانية حتى نكأنه أمانة التمهيد البنائي في هذه القصيدة ! وسرى نصاً في هذه اللوحة التي تستوعبها آيات ثلاثة متخلق قبل عودة ذلك الصميم ، أما آيات هذه اللوحة فهي

٦ - أي شيء تراك هل أنت ليس تهافت بين الورى من جديد

٧ - لتعيد الشباب والفرح المحصول للعالم التبعس العبد

٨ - ثم ملاك المرردوس جاء إلى الأرض ليحيي روح السلام العبد

١٢ - فأراه الحياة في سوق الحسن وجلسي له خلفاً للظود

فابغرى والصق والمقدس والقلب والوقت ، كلها دعائم التعم
الإيقاعى حيث يتطهر التوليد الصوتى - على الأبيات - مبردا فشى
مجرد بالتولى هذه المعادلة البنائية تؤلى المعادلة الحركية من
وحين

الأول وجه المصنوع . متى حين دارت اللوحة الأولى على
لآثات وكسبة على الأسرار ، تدور هذه اللوحة الثالثة على مزيج
سبهاء إذ هي قائمة على التردد بين التأول والحزم ، وهو حلقة من
التأرجح بين التأشك واليقين ، فتحكس تموجات التذبذب صورة الكتلتين
اسابقتين من المداليل الشعرية . أما الوجه الثانى من المعادلة فهو توارد
اللفظ المفتاح الذى هو ضمير المخاطبة بما يربط نسج البيت الشعرى ومد
الإقصاء التمسى ، وهو فى تواتره وتورعه يحسد نط التآليف بين حقيقة
الإقرار وواقع الاستمرار : (أنتما أنت ؟) (أنت ما أنت ؟ أنت ...)
وبين مسام الطرر اللفظى تقوم معانيد الصوت ، فتتاعم نبرات الحروف
بين (الجمل والوجود والجمال والفجر والتجلى) فى صيغته مثلا
يتداعى صوت العنة من الميم فى (الغموص والعمق والجمال والمقدس
والمعبود) بعد أن حركه مند مطلع البيت الاسم الموصول الأهن . ولا
يترمى حرف المقطوعة إلا ويعكس (الظلود) رجعا من صوت
(الحدايا)

ومنى ولجت إلى عزون المصنوع الدلالى ، وتقفيت بناءه ، الفيت
مكاشفة لفحوى الضمير الرامر (أنت) على مرحلتين تستقل كلتاهما بيتين
من اللوحة الرابعة ، فى موجة اليتنين التاسع والعاشر ، يتركز الفحوى
على تحويل الضمير رمزا للخلق الفنى وصورة للإبداع المطلق ، وجاء
ذلك مستندا إلى التجرد من قيود الزمان - وقد خلا البيت من الفعل
المصاغ - ومرتكزا على تجاوز الإدراك ، سواء صوب أفار الوجود أو
معدناته ، وأما فى اليتنين المواليين فإن للمزى يتركز على تحويل الضمير
رمزا للإهام الشعرى وصورة للوحى الشعرى .

• • •

هكذا تكتمل فى القصيدة دورة من دورات المد الإنشائى وأبنا فيه
لوحة الإقرار ، لوحة الاستمرار ، لوحة التذبذب بين هذا وذلك .
وكل الدورة عفاصلها الثلاثة تتحول فمس بناء القصيدة زكعاً يتر عليه
لفظ الشعر - فى ضوغة اللغوى وإفضائه النفسى - تأعبا لانطلاق حاسم
توق

وينطبق الصرخ الشعرى فى بث مستغرق مداه خمسة وعشرين بيتا
نحى كالفصل المتراكب ، بناؤه دائرى ، وتعاضده مع أطراف القصيدة
عضوى ، ويتركز على تفصيل يحكى تفصيل كامل القصيدة .
وسيه

أما مصنوع هذا الفصل الممتد بين البيت الثالث عشر والبيت
السابع والثلاثين فهو صميم المتابعة المباشرة للبيت ، قتم الشعر لها وأخر
فى اللوحات السابقة حتى قبض على اعتها قبضا قاطعا

ولا يفوتنا ما أوضحنا . من مبدأ إرتكاز الصباغة الإنشائية فى
«معلقة» الثانى على دعائتين : اللفظ المحرك للمهم فى بناء الكل ،
والصوت للولدة للوقع فى بناء الجزء ، ويتلقى اللفظ المفتاح - صميم
المخاطبة (أنت) - من حيث هو الكلمة العاتقة الرامرة . وهى التى تستعصم
بين دوائر متعاقبة داخل زوايا الفصل فتحوله إلى مشهد رباعى متوارن
وأول مشاهد فصل «المتابعة»

١٣ - أنت روح الريح ، تحتال فى الدنيا فتهزل رائعات الورود
١٤ - وتهب الحياة سكرى من العطر ويدوى الوجود بالتفريد
١٥ - كلما أبهرتك عبقناى تحشين
عطو موقع كالشيب
١٦ - خلق القلب للحياة ، ورف الزهر فى حقل عمرى المعبود
١٧ - وانتظت روحى الكنية بالحب

وهئت كالجمل الشريد
هذا هو مشهد «الطبيعة» فى ملحمة الغناء الوجدانى ، والسر أن
مداره عنى الذكر : تقرأ للريح والورود والزهر والبلابل فلا يرد على
صمك إلا ما يبرز الطبيعة دون تصريح بها . ويهده انطاقة من التضمين
الدلالى تعانقت عناصر مختلفة حصل بينها تطابق وإسقاط . وتلك
العناصر هى الأنا والآت ، فأما الأول فيتناظر والطبيعة ، وأما الثانى
فصورته الريح ، ثم يحل الضمير المخاطب من الأنا المتكلم حول الريح
من الطبيعة ، فيرتسم سوار رباعى يدور على نفسه فيحول عاصره إلى
زوايا متناظرة : لها الشاعر يدعو الحبيب ويدوب فى الطبيعة ، وفيها
الريح يخبى الطبيعة ويؤانى الحبيب ، ويبقى النداء ممتدا كالرجح
للصدى : أن يحل الحبيب فى روح الشاعر حول الريح فى جسم
الطبيعة .

وداخل هذا المشهد ذى العلاقات السعوية ثوى صور امتزاج
الحواس والمدارك ، مبعها أنعاس الحبيب تلهم السواكن فيتحرك
القلب ، ويتب اللسان ، فيحتلظ الغناء بالحس على حدة اختلاط النظر
بالورد ، والشم بالعطر والسمع بالأناشيد .

ومثلا تحرك المشهد بدع من اللفظ المهم (أنت) فقد أدهش طوره
الشعرى إلى انقضاء الصوت المولد لهاكى وهو هنا حرف لتكرير لدى
تجاوب به (الروح والريح والرائعات والورود والسكرى والعطر والتفريد
والإبصار والإدراك والزهر والعمر والحرور والتفريد) .

وبعد الضمير المحرك ليقلق دائرة المشهد الأول ويفتح دائرة الثانى
على امتداد متطابق فى المد الشعرى إذ يشاكل الأول فى حساسية البناء

١٨ - أنت تحين لى فؤادى ما قد
مات فى نفسى السعيد الغفيد
١٩ - وتشيدى فى عرائب روحى
ما تلاشى فى عهدى المجدود
٢٠ - من طموح إلى الجمال إلى الفن
إلى ذلك الفضاء البعيد
٢١ - وتبين دقة الشرق والأحلام
والشدو ، والهدى ، فى شبيدى

٢٢ - بعد أن عانقت كآبة أيامي

لقد أدنى وأخمت كـ... كـ...

إن هذا المشهد الذي من حصل المتابعة لمشهد الحب يأتي بعد مشهد الطبيعة ، وقد استحال فيه رمز الحبيب طاقة تولد للعاطفة فتدكي معجزة إحياء الروح بعد مماتها ، مثلما تنمخ في الشفاء ووحا من السعادة تتكاثف فيها صورة الخيال وبشرة الفن ، ولتبدأ الحرية . على أن هذه الصعوبة المتجمعة من القدرة التحويلية هي التي تلبح حد الكثافة فتعجز طاقة الإلهام الشعري ، وعندئذ يعلق من شياطين الشعر الأخرس الأبيكم

وبدئى أن يكون نسج هذا المشهد كلا من المثالي للصادقة تصاغ عليها المداليل المتوازية المتصادمة ، فتجد الإحياء قبالة الموت ، والإشادة حبال الثلاثي ، والإشادة حلو الإلهام ، فيكون استمرار المعاني بمثابة الحركة الدورية يراقص فيها الموجب والسالب كالبدائل إذا حضر الواحد الحق الثاني .

ولدى يزيد الحركة الإنشائية قدفا وإطرادا توأكب الإيقاع النعسي على عمل المزدوجات مما لا يدع شكاً في فرضيتنا التي صاغناها عليها ، وهي ارتكاز النعسي الشعري على الصوت المولّد بالحركة النمبية ، لافرن الأمل بالسيّد ، والإشادة بالثلاثي ، والرقّة بالثوب ، ثم الشدو بالشيد ، واستم بما يتكاثف في البيت الأخير من (الكآبة والأيام والفؤاد والإلهام) بعد أن أن تصفرت به أداة المصدر الداعية على العمل

- ثم يطل المخرق الثالث على طالع اللغز الواسع لكل المشاهد :
- ٢٣ - أنت أنشودة الأنشيد شائك إله الغناء ربّ القصيد
 - ٢٤ - ليلك شبّ الشباب وشعه السحر وشدو الهوى وعطر الزرود
 - ٢٥ - وتواءى الحمال يرقص رقصا
 - ٢٦ - قد سبّا على أطناني الوجود
 - ٢٧ - وتهادت في أنف روحك أوزان الأغاني ورقة التعرید
 - ٢٨ - لمجايلت في الوجود كلحن
 - ٢٩ - عبقري الخيال حلو الشيد
 - ٣٠ - عطران مكرانة بالأنشيد
 - ٣١ - وصوت كرجع ناي بمعيد
 - ٣٢ - وهوام يكاد يطق الألمان في كل وقفة وقعود
 - ٣٣ - كل شئ موقّع فيك حتى
 - ٣٤ - لسمتة الحيد واهتزاز الهود

نفذنا هذه الأبيات من الطبيعة والحب إلى مشهد « الفن » الذي يصور انصهار الشاعرية للندعة في وعر العاطفة الوجدانية ولهذا لانصهار مراتب وتحدت تدركها أعضاء الحس عتري العيني في هذا الرمز المثلهم النوحى جهالا مطلقا يتراوح بين المسكون الساحر وحركة الرقص الأخاذة ، وتسمع الأذن أوزان الغناء ووقائع التعرید ، ثم تستشعر النفس عطر الزرود فيعبد الحبيب بجمع الأحاسيس يستق منه الحب معبر ما ينهمه في كل عوالم الوجدانية

على أن خصوصية الانتعاش بين المفهوم والمحسوس وما تستتبعه من تشاكل الإقصاء النعسي بالمبثوث اللعوي ، ثم ما تختويه من تراكب البناء المحكم مع الحركة الساكرة ، كلّ ذلك قد أدرك ستم العمل الشعري من أعلى مدارج التسلق في البيت الأخير هذا المشهد وهو البيت الثلاثون ، وفيه قد بحث الشاعر من شاعريته ما به صير الموجود قنّا والعمّ خلقا ، والخلق خلقا ومعبودا ، فتحوّل الواقع إبداعا يتحوّل الكلام شدوا ، والرؤية لستهما ، والإصباح أنشودة ، والخطو رقصا قديما .

ومن إحكام السبة الإنشائية على مسار الحركة الشعرية ما يقوم بين هذا المشهد وسابقه من معاطلة جاءت على وجهين . مصمونا وصياغة فأما على صعيد المضمون فقد ربط البيت الثالث والعشرون بين مشهد الحب ومشهد الفن ، مثلما ربط البيت الرابع والعشرون بين الفن والطبيعة ، وأما من حيث الصوغ الأدبي فقد توأملت سيطرة الصوت الحياكي الذي وأبناه في (الإشادة والثلاثي والشوق والشدو والشيد) صلهاء متصافرا على نفسه منذ البدء إلى الختام معانقا (الأنشودة والأنشيد والشباب والشدو والشيد والأنشيد والشي) فضلا عن معنى (شبّ) ووشح

إلا أن الوسم النعسي الذي تمادى على الصوت الراجع إلى المشهد السابق قد تولّد باستصحاب إيقاع طارئ بما بالتدرّج حتى انفرج في آخر المشهد بالإلهام للموسيقى ، فتوسّل إليه في (القصيدة والأفق والرقّة والقوام والوقفة والقعود والموقع) بعد أن تصادفه في (يرقص رقصا)

وحسب السمة الإنشائية في هذه المرتبة من استطراد القصيدة أنها تأخذ منعطفاً نوعياً بحدوث خاصية متولدة عن تعاقب المدلول على المصاغ ، وتتمثل هذه الخاصية متولدة عن تعاقب المدلول على المزدوجات اللفظية ، سواء من ضروب الأزواج المتطابق في اادة اللغوية أو من ضروب الأزواج المتناظر في الدلالة دون مادة اللفظ ، وسواء كان الأزواج متكافئا - بلامس فيه الثاني الأول - أو كان اردواجا متزاوجا .

وهذا التوزيع الثنائي للمعنى صمّمًا إلى تفصيل رباعي تبرز جملة من الثاني منها في مقام الأزواج المتطابق نوعيا (أنشودة ، الأنشيد ، عناك إله الغناء ، شبّ الشباب ، يرقص رقصا) ومنها في مقام الأزواج المتناظر في الدلالة (إله الغناء ربّ القصيد ، شدو الهوى وأطناني الوجود ، أوزان الأغاني ورقة التعرید ، وحس حلو الشيد وصوت كرجع ناي) .

ولو ورعنا ذلك بحسب التكاثف أو التزاوج ثمّ لنا التصنيف الرباعي النعسي

- هكذا يصل إلى المشهد الرابع من مشاهد لوحة « المناجاة »
- ٣٩ - أنت ... أنت الحياة في قدسها السامي . وفي سحرها الشجي التعرید
 - ٣٢ - أنت ... أنت الحياة ، في دقة الصخر في دوق الربيع الوليد

عجاء الخطاب مباشرة يلقي التساؤل ولتزداد تستقر على مسر لتأكيد الحازم ، والتجاوز للصهر

وما أن تدخل صميم هذه الحركة الثابتة حتى تنبش داحلها أدور متعاطفة هي دأها واردة على أساق متدرجة : اسطت الطبيعة فاختلف عليها الحب مساوفا مع الفس وإذا بالمشاهد الثلاثة تتحول مقفرا يتحمر عليه الصوع الشعري في عدوه ، فينبأ له منه اندفاع يرتقى بعده في مسيح القول الإنشائي المتدفق

ثم تلج للمشهد الذي هو كالمحور للثقب لمركبتين متعاقبتين فلقاء هو أيضا مطوبا على حركة دحلية تحرى بحرى ، محركين بكرتين عما أنها تختل إلى نفس الاستدراج : تبيؤ فتحفر فارغما ، وقد تجلى ذلك في انشطار المشهدين إلى تسفين ، استوعبت الأول الأبيات الأربعة الأولى (٣١ - ٣٤) إذ نسجت على ضرب من المداودة الداخلية أنت أنت الحياة ، وهو ارتكار على اللفظ المرحى لتوبيد القمرة الإنشائية ، والذي دعم هذا التحمر والمراودة تعادل الأبيات إذ كان جلها مدورا ، بالمعنى المروضى ، حيث يدخل الحجر من بيت صدره ، أما النسق الثاني فهو تألق صوب الفعل الشعري لمخص فيه الشاعر من المعاودة واستيق اللفظ الاستهلالي المحرك

وإذا نظرت إلى هذا النسق الختامى (٣٥ - ٣٧) وحدته الصورة المصورة لكل الحركة الدورانية ، إذ هو نفسه راضخ إلى تسبق المتدرج : جاء بيته الأول متأرجحا بين التدفق والانسحاب ، فمما هذا فجست المبارتان (ديا من الأنشيد) و (الخيال المديد) ، ومما ذلك فهو في تعاقب المعطف بين (الأنشيد والأحلام والسحر والخيال) . ثم جاء البيت الثاني من هذه الحلقة مزا مجزرا هذا مصاعها ومفتاح الحركة هو الظرف للكافي (فوق) فإذا نحن أمام

محفز في (أنت فوق الخيال)

واسترخاء في (الخيال والشعر والفن)

فتخلق مردوح في (فوق الهى وفوق الحدود) ثم تبلغ الحركة النفسية أوجها بالبيت الثالث من الحلقة حيث يجتث الانسحاب ، ويعيب الانزياح ، ليصب الملموط الشعري صبا في قوالب الدفع ، تقاطع ، فلا مراوحة ولا استرجاع ، وإنما هو صوغ متوال إلى حد الإشباع في الإيقاع والعم والإدلاء ، والذي نسج حيوط البيت أمر من نصميص تصانح كاللحمة ، وضميم للتكلم كالتدى .

ولكنك بعد كل هذا الدوران لانتلت أن تعف عبد البيت الأخير وقعة جديدة دون أن تدرجه في سياق البيتين السابقيين له ، وإنما بأحده في بنائه الدائى وحركته الباطنة ، فإذا بك تهتدى إلى أنه نسق برأسه . يحكى كلية النسق الدوراني للسيطر ، فتزاعى لك مع انصوره لمصعره القصوى للحركة المتعاطفة جملة : لأنه في بنائه ذو منميص سكرى . تراصفت مع ستة ملحوظات على شكل معالم السباح . يستقر ، ويكس في مصاميه حركة فيها الصوت وحلاه ، وفيها الإقصاء ورحمه . يخفق من انلياء القدسية فحل في المعبد مكانا حيث تعاقب مادة الوجود بربده . وفي الصباح زمانا حيث الإشراق المؤدى بالربيع رمز الطبيعة . ولا يحص

٣٣ - أنت أنت الحياة ، كل أولان

في رواء من الشبيب جليل

٣٤ - أنت ... أنت الحياة فيك وفي عينك آيات سحرها المعلوم

٣٥ - أنت دنيا من الأنشيد والأحلام

والسحر والخيال للديس

٣٦ - أنت فوق الخيال والشعر والفن

وفوق الهى وفوق الحدود

٣٧ - أنت قدسى ومعبدى وصباحى

وربىسمى ونشوقى وعلمودى

ذلك هو مشهد القداسة إلا لاهية ، وهو حصيلة تزوج المشاهد الثلاثة لسابقة من طبيعة وحب وفن ، فكان قائما على التعالى والسوعمر أولا متناهي ، فيه ينشد المطلق ، وبه يستعظم الجلال بعد أن تحكم اللفظ منهم المولد في مسيرة النفس الشعري على مدى الأبيات السبعة بلا تزوج أو استيقاء : تصاعمن باردواج ومرافقة (أنت ... أنت الحياة) مرات أربعة ، ثم تفرد بالطالع ولم يردوج

مكأنما صبح هذا المشهد عما حوله انصجارا للملفوظ الشعري ، حركته امتلاء كامتلاء القمرة الصوفية ، وعلاء ملمح كملمح الحيرة السنية ، ونست بممتنع - إذا ما راودت القرامة بوعلى أو يكون وعلى - أن تذكرك بعض من قصائد ابن هاني ، وبعض من مقولات شوق . ورى حصرتك مقاطع من ملاحم الشبي . المشهد متناظر . والصوغ يحكى بعضه بعضا ، وبين الجميع ملك يربط مقول الشعر بمشوث النفس ، وجسر الالتحام القيص على صيغة لفظية تكون بمثابة نقطة الارتكاز في المداودة والترداد .

وعلى لنفسك برهة وعازود بالقراءة والترتيل مشهد أنى القاسم الشائى من قصيدتنا ا

أفلسك واجدا ما يحده كل متناهم بالغة من وجد ؟

ذالك هو ذروة الإقصاء الشعري : خلق اللغة بعد كسرهما ، وإبداع الصورة بعد نشر أطرافها ، وقد تبيأ بفعل ذلك أن يتسمى الشاعر بالضمير الزامر (أنت) إلى منازل القداسة تجريد أو حياكة ول كل هذا إرساء تقدم البناء الشعري .

ولكن وجه الإبداع إلى حد الإحراج للمعجز ليس كامنا في الطر لبنائى ، ولا هو ثاو وراء الدلالة الميية للفظ الحاضر ، وإنما هو قايح حلف بوازم انبئة والحركة كاسلمناه في عرصية المقاربة التي صادفنا عليها منذ البدء . ول هذا نظام متكامل لحمة التصانح بشكل يأخذك بإحراثه حتى ينصب منك القناعة فتبحث عن مرصمه فتجلى لك بعين البداة .

لأخذها جاهزة ولراجع ما سلف

ربنا أن القصيدة قد انطلقت بحركة أولى (١ - ١٢) تدرجت من لإثبات إلى التساؤل إلى المتردد فتكوت حلقة دائرية على ثلاثة أساق ثم تحوالت كل تلك الأدوار المتصاعدة إلى مصعد تمخز عليه الشاعر شعر - كسب يعدو - إلى حركة جديدة هي حركة المناجاة (١٣ - ٣٧)

- ٤٣ - وارحميني ، فقد تهتعت في كون من اليأس والظلام مشيد
٤٤ - أنقذني من الأذى فقد أُنسيت لا أستطيع حمل وجودي
٤٥ - في شباب الزمان والموت أمشي
تحت عبا الحياة جسم القيود
٤٦ - وأما شئ الورى ونفسى كالتقى وقلبي كالعالم المهود
٤٧ - ظلمة : ما لها ختام ، وهول
شائع في سكوبها المهدود
٤٨ - وإذا ما استخفى حيث الناس
سببت في أذى وجسمود
٤٩ - بسملة مرة كأتى أنسل
من الشوك ذابلات الورود
٥٠ - وانحني في مشاعري مرج الدنيا
وشدني من عروسي المهدود
٥١ - وابغني في دمي الحرارة على
الغنى مع المني من جديده
٥٢ - وأبث الوجود أنفاس قلب
بلسل مكسبل بالهديد
٥٣ - فالصباح الحبل يمش بالذنب حياة الضم المكدود
٥٤ - أنقذني ، فقد شمت ظلامي
أنقذني ، فقد ملئت ركودي ؟

هكذا نجد لوحة التراجع (٣٨ - ٣٩) فلوحة التدارك (٤٠ - ٤١) يأتي مشهد التنازل إلى السمع وقد تحرك على لوب الاستماعة من كمت صبح الأفعال حتى تكلمت . فاعلمها صمير ، فاعلمها صمير المتكلم ، فبدأ الأنا راحيويه بعبد الأحداث ، فإذا المفعل به يستجد بالفاعل ، وعلى هذا السق ارتفعت رأسيا حفات كنف المهدود الظهري (اصحى وارحميني وانقذني وانفلي في مشاعري وابغني في دمي) ثم (أنقذني انقذني) فاستلهم الإنقاذ هو أسب المكث في صيحة الاستماعة التي يرجع لها من صداها فف ماله قرار ، ولئى تراءت من سبجه صورة التارم النفسى فإن صياغة المفهوم اللغوى قد تعددت كنف التلاشى العاطفى إلى حد الصياح في الوجود ، فتوافدت مصادر الغيبة ، واحتدت مراراتها مشمور الاعتراق الذى يوحى باقتلاع احدور بين الحواشي - وهو ما صورده البنان (٤٨ - ٤٩) في مريج عربيت من حدة الوعى ورقة الانسياب . فجاءت الصورة مأسوية . تقابل بها استعطاء المدلول بحمة الذوال . وإذا بالانقياع بهتر متسللا بين (الناس والتسم والأذى والسمة وكأتى أنسل) ، تتجده نتوءات معنية ودلالة فلا يردادها إلا وحدا وإيلاما من (العث والمرارة والشوك والأذى) .

ومن تتع حصيفة المم بين رجوع الأصوات في موسيقاها اعشى بالدهاة إلى لحمة الوصال الإيقاعى على مستوى الأحرار مودلك مصر من التداعى المتواصل ، و (اصحى) تنادى (الفرح الروحى) و (المشود) يتوسل إلى (المشيد) مثلا يسمى (الأذى) صوب (أصبت لا أستطيع) . وليس تناعم (على أنقذني مع المني) بأمد وقعا من (قلب بلبي مكبل) بل الأرى الكاف محجة أو تكاد ، فلو تركرت بيت عى (المكبل) استجاب إليه لاحقا ب (المكدود والركود)

الوجود المادى بشوة الحبول الروحى حتى يصاهر الكل خلود اللوات ، وهكذا يدور البيت على نفسه وكأنه قطب الرحى تتوالد من حوله الدوائر ، فتتشر تلو الدوائر حتى تتجلى لنا حقيقة هذا المشهد كله (٣١ - ٣٧) ، إذ هو من القصيدة كالقلب النابض من جسم البناء وحركته ، وشأنه مع ما سبقه شأن بيته الأخير معه : فالكل يحكى صورة حركة لولية على مسار اهتزازى ، وهو الترة الكاملة لتسج شعري أندكت فيه الحواحر بين فرار البية وصيرورة التحرك . هذا الجميع في معنى حيث إلى بؤرة الفعل الشعري . وقد أصابه

. . .

- ويدهى أن يبدأ الدفيع الشعري في الإحذار بعد أن أدرك دروته
٣٨ - يا ابيه الورى ، إني أنا وحدي
من رأى فيك روعة المعبود
٣٩ - فدعني أعيش في ظلك الملب
وفي قلوب حبيبك للشهود
ينطق المسار التراجعى باستدراك على الارتواء القدسي وعودة إلى عالم ندادة لتفحص غرائر الموجودات فيه ، فتلطو النائية وتفتح الأنا ، ويطلب الحبول في وصال الحب جمالا وجمدا . وهذه الخصائص في الإهام والصوغ يعود الانقياع الحزنى بعد أن تمتص في المشهد الذى جسم قة اهرم البنى للقصيدة . وهذا الانقياع صوبى معنى سيطرت به عنة النون وحصدتها العيون لتشكل رجح الشين من دابة الورى إلى أنا . من) إلى (روعة المعبود فدعني أعيش) حتى (أعيش والشهود)

وستواصل التماثل الإيقاعى في

- ٤٠ - عيشة لسبحال والفن والإهام
والسطر والى والسجود
٤١ - عيشة الناسك البعل يناهى الرب في نشوة الدهول الشديد
وهما بيتان يقومان مقام الاستدراك على السالكين من حيث المداليل دون أن يتعصبا عنها في البناء اللغوى ، فكلاهما مفتوح بمادة الفعل السابق (أعيش عيشة وعيشة) ، والكل متكاتف في سياق محوى وتركيبى وتحد ، لأن ابنتين يطفقان من المفهوم المطلق للفعل السالف . أصف إلى ذلك نحب ممياً برصل عى شكل (أعيش والمشهدود) بواسطة (عيشة وعيشة ونشوة وشديد) ونجدد في تناسق (الإهام والظهر) ثم (النسب والسجود)

أما المصنوع فهو محاولة الرجوع إلى عالم المطلق والمحدثات ، فيحول المدار طاعة المد للمدعى إلى للعبود للتسامى . ويتراءى الدفيع لإيقاعى خلال التراكيم اللفظى المتعاقب في البيت الأول والمساب في بيت الثاني

لأن الاستدراك على الانحدار سيعصى إلى مد ثالث طبقا لتسج الحركة لثقة متى وأبها مقودا لكل القصيدة .

- ٤٢ - واسحى السلام والفرح الروحى ياخوه فجرى المشود

وبتأدي الخط الثارل في مصدر الإلهام الشعري ، فيقف وقفة يستريح بها مستأنفا اتصاله بعد الاعتداد على آفة الاستغناء وباء التدبيرة مما يصير النداء نقطة ارتكاز اللتفع :

٥٥ - آه يا زهرق الحميلة لو تفرين ما جد في فزادي الوحيد
٥٦ - في فزادي الغرب لخلق أكون من السحر ذات حسن فريد
٥٧ - وششموس وفضاء ونجوم

نسر المستور في فضاء صديد
٥٨ - وريح كآه حلم الشاعر في سكرة الشباب السعيد
٥٩ - ورياض لا تعرف الخلق الذاكبي ولا ثورة الخريف العبد
٦٠ - وطبور سحرية تناعى

بأنشيد حلوة التفريد
٦١ - وقصور كآها الشفق المحضوب أو طلعة الصباح الوليد
٦٢ - وغجوم رقيقة تهادي

كأبديد من نثار الورد
٦٣ - وحبابة شعرية هي عندي
صورة من حبابة أهل الخلود

٦٤ - كل هذا يشده سحر عيبك وإفهام حبك العبود
٦٥ - وحرام عليك أن نهدي ما

شاده الحسن في المفضاد العبد
٦٦ - وحرام عليك أن تسحق آمال نفس تهب لغيرك وغيد
٦٧ - منك نرجو سعادة لم نجدها

في حبابة الورد وسحر الوجود
٦٨ - فالإله العظيم لا يرحم العبد إذا كان في جلال السجود
هكذا بعد صوت الاستغاثة ودعوات الانتشال تطالنا لوحة

الإذعان بما حيد فيها من صور الاستسلام المتدرج تستل فيه الحركة من غيبا البية ، وهذا التدرج الأقل قد صيغ في المصامين الدلالية ، وطفا عن سطح القوالب اللساية ثم تسرب من منطقات البناء التعبيري فتعد إلى مقام اللحمة النخبة .

فأما على صعيد المصنوع البلاغي فإن لوحة الإذعان قد ارتسمت بانفاس أربعة متواردة افتتاحها إفلاحة من التواجد في الطبيعة شكت عيوة رومسية كالتق نحي على لسان الهاشمي ، ثم عفتها استدركة عاد فيها نوعي منها فالتحمت الصورة مخوض الخطاب : وبعد هذا يعطف على الإذعان اسرحاء مستلهم من تدليل المخطورات الوحدانية على المحرمات القدسية وحنمت لأنداس مكاء ونعمر حلتها صورة غريبة مرعبة لأركان فيها إله معبود ومورد عابد يهوى كلا المظهرين يستل صوت الآخر من ، فمن المتعبد سجد حبل ، وعن المعبود ربح مناعص ، فتعاكس الصلال وتقبل الصرمان ، هكذا ساحقا وسحقا ، ونحتت ملامح النش كأمصع م تكون

وأما على صعيد القالب للمصاغ فقد توافرت جملة من البني - غيبية وحضورية - تدهمت بها فقايع المدلول على سطح المفروض . منها انقطاع الفعل ، فلقد احتفت الأحداث ، ولو قورن بين تواتر صيغ لأفعال في المرحلة المحصورة مع تواترها في المشاهد انشائية نظهرت سه الاختلاف معودة على الرجحان الكامل ، وقد استعاضت نسة التفرع

عن غياب الأفعال بتراكم التعاقبات التركيبية إلى حد من الإشباع ، فمن حيث ذكر فعل الخلق ميبا للمجهول في البيت (٥٦) تلاحت دانيات الأفعال على مدى ثمانية أبيات ككل الألفقات قد استهدت سائب معطوف : (شموس وريح ورياض وطبور وقصور وغيوم وحياة) ، وهذا على بساط البية التحرية تراكم واستطالة ، لولا طمة السيكه الشعرية لأوشك الكلام أن يلج حيز الصباب .

ومن خصائص التوازم بين المدابيل وسية الإدراك هـ توارى بين التحام طرق التعاطب ، فحيثما كان صميم اعطاة تراقت إليه صائر التكلم بالإسناد والإضافة : إن نصرنا وإن نصينا .

فأما عن محاكاة الإيقاع النغمي لبية النسيج اللغوي فمحطه منسزل على سجع القداغى الصوني ، ولكنه متميز بالأزدواج وما يفرعه من ثنائيات يشردها عن بعض حيناً ، وتعاق أطراف البعض بعض من أطراف الآخر تارة أخرى . فلي (الحمد والفؤاد) كي في (وضاءة) في (فضاء) أفراد وغايز ، ولكن زوج (الشاعر والشباب) يعاقل بروج (السكرة والسعيد) ، ثم تستقل جملة من الثنائيات منها (تعرف) (العبد) و (تناعى حلوة التفريد) ، و (تهادي كأبديد) ، ومكدا (السحر والحسن) و (تسحق آمال نفس) .

لكن التبسط في خصائص هذا المشهد «الإدعائي» لا تتوضح أبعاده إلا بتحسس وشائج البائية مع المشاهد الثلاثة السابقة له في نطاق حظ الاعتداد ، وهي لوحات انتزاع فالتدراك والاستجداد ، على أن التيمات الموحدة لأجزاء حظ الاعتداد لا تبلغ اكتنارها الإنشائي إلا في صوة سمات القسم الأول من القصيدة من حيث إنها وجهان متصاحبان .

وأول مطلع من ذلك انباء الإلهام الشعري طيلة القسم الأول (١ - ٣٧) على صميم الخطابية (أنت) ثم انقطاعه عن النفس الشعري على مدى القسم الثاني (٣٨ - ٦٨) ، ويبدئ بحصل تقابل متوارن اقرون فيه حضور الصميم المنهم عمار الصعود ، بينما اقترن غيابه بخطط الاعتداد ، وبين الحضور والتصاعد سمة ما بين الغياب والشارل من حيث ما يرمزه إلى الصورتين من علامة السلب والإيجاب كلياً . وهذا الرسم البياني جين ما يحصل عند إعادة وصف العناصر كما تو قرناً الحضور بالغياب والصعود بالهبوط .

وللمحظ الثاني حسن استيعاب سمات الصرخ الشعري في كليته من خلال معطف «اصطولات» هو أطراد ما اصططحنا عليه بالحركة الاختيارية . يتحفر القول الشعري تأهبا وأنداعا بسطلي في مساره صوت الأملاء الخنمي ، فتكون الحركة في محض تدفئة نحي على صرور بص الطوب ، وفي صميم هذه السسة يقوم تدليل حديد هو تناثر حركة الاختيار بين القسمين

في الأول تخرج صوت العلي ، فهو من تأخت أحصاة الصائر على عصف الشجر . وفي الثاني استجاء أقوى الجسم على مقعر اللاتقاء في حوص كحوص السحابين . وبذلك تصدر لضامرة في وجوده طيبة القصيدة بينما يعكس اتجاهاها من نصف إلى آخر . ومن ثم هذا لأهر

الموت قد أصاب عزيزاً ، وقد كان لنا في المعنى مثال صادق عن ذلك
حين أنطقته ربيته في والده مفصلته المشتعة وهو في الرابعة عشرة .

غير مجد في ملهى واعطفادى
نوح بكك ولا نرسم شمس

كان الشاعري متعلقاً بالذند إلى حد التقديس ، رأى فيه مثله الأعلى
في المعية والسلوك ، فلما اقتطعه كان موته عليه صدمة صاعقة حزمت
كبابه وشهته إلى طاجنة المآل والمصير . وهكذا يضاف إلى الترقى العاطفي
في شعر الشاعري غرق ما ورأى وجودى مداره ذو تركيب ثنائي مزدوج هو
الأخر ، طرفة : الموت والآلة .

فالموت - كدلالة قابعة خلف المضامين وكصورة شعرية تطو على
سطح المفهوم - لا يكاد يظن عن كل مظهر أغانى الحياة ، فحينما
استلهم الشاعر إيماء المأساة وجدت شاعريته تصدر عن معنى الموت مرارة
وأسى وتشكياً . كذا يستحيل الموت مولداً لمعانى المأساة الوجودية ، فهو
نواة تحيط بها عناصر الانفجار السلبي في المرض والحاجة والشك... فهو
إذن مصب لكل التيارات الخارجية المسطرة على الشاعر فخطوط واضحة أو
مكبوتة قهرية

ويصل الشاعر في تصويره هذا الجانب من الفرق إلى تشكيل
صورة الانشطار في قصيدة «ياموت» حيث تقوم المناجاة على سلم من
القيم المتبحرة نحو النبوة

ياموت قد مرلت صدى
وقصبت بالآرزاء طهرى

ورميت من حائق وسخرت من أى سخر
فلبت صرخوس الفؤاد أجراً أجمى بدهر

ولم يطرأ ديوان الشاعري كلاً لا يتجزأ عما عن بيته الخفية حيث
تترامى أطراف المفصود الإنشائي توصل إلى اعتار قصيدة «ياموت»
قصيدة ذهنية تقوم قصيدة «الاعتراف» بقصة له . هذه المقطوعة - عن
وجه التحديد - قد استوعبت في أبياتها الثانية حلقة الوارع الحوى
الذاتى لصيرورة الفناء ، لذلك صورها الشاعري كرسياً يتصب عليه
المدبور ليمسوا بأنهم وليكروا بالروح والاعتراف حقاً بالرحمة
والعفوان



التراجي في محتم المشاهد - فصلاً عن اختفاء الصمير المخاطب
المنفصل - تقص حضور الصمير المتكلم تدريجياً إلى أن يخفى تماماً قبيل
النهاية ويستعاض عنه بصمير اعائب (٦٦ - ٦٧ - ٦٨) فيتمحي بذلك
الأنا ليحل محله المهر ، ويزداد هذا الانحفاء بمرور البيت الأخير على
أردواج يبلغ : ظاهره الثنى ودلالته التهى ، صيته الدعاء ومفراه
الإفرد ، وعن كل المستند يتبدد صوت الشاعر في انسلاخ وصياح

أما بؤرة الأحكام الإنشائي فتصعد في مراجعة القصيدة تحت مظهر
الفرضية النوعية التي صعدنا بها منذ المنطلق وواكبنا في كل مراحل
المسح التوسعي ألا وهي تناسج البنية والحركة بوصفه ثمة امتزاج المقوم
اللغوي بالمقوم النفسى ، وإذا قد جلونا خصيصة التوارد والتناظر في
المتبع السابق فلا مناص من استكمال ما رأينا بتبع خط التوافق الحركى
على صعيد اردواج السدى التالى واللحمة الصائرة

ولتقصيدة في هذا التطور لحولات مزدوجة ، فالشاعر في حركته
قد انطلق من إقرار الخمران ثم طفق يشد الفيض والتقدير حتى اهار
من العزم فاحسر وتناقص إلى حد التلاشى . أما طرف المعادلة الآخر وهو
الصمير الزامر إلى الحبيب فقد تقنن في الصورة ثم تغافل وانتهى إلى
الرجم ، رجم العبد المثلث إليه ، وعلى هذا النسق يتوارى خطان
يبان ، خط مسيرة الأنا وخط مسيرة المخاطب : في الميزة الأولى تحيرة
صوفية لدى الأول وتجرّد وقلمية التانى ، وفي الميزة الثانية استرحام مع
الأنا ومن المخاطب لا مبالاة ، وفي الثالثة إذهان من لدن كعبه وتشكك من
دون المعبود

وهكذا يتجنى خط التقابل الأوفى كمحمل رئيسى من عوامل بؤرة
المعل الشعري الذى تمكّن على قواعد البناء اللغوي وحلق في أفق
الصيرورة النفسية المتعاقبة ، فصاغ لنا ملحمة فيها من فيض الشاعر
وحرارة المؤمن وفي من تواجد الصوفى ولوعة الوطان ما يصير النفس إليها
بصيراً

وبذلك يد ما يجسم المهور لعاطف الواحدى صمس ظاهرة الفرق
التي تحلر هيكلاً «أعنى الحياة» ، أما المهور التالى الذى تدور على
ركعه تلك الظاهرة فهو تأمل والتأمل صرب من الحالات الذاتية -
هو الآخر - تعكس في المبهات وردود الفعل مما في صلب الكيان
انبطى للإنسان

وفي أعنى حياة معانات متفرقة من القلق الوجودى الذى ليس
يتدهى تبلوره إلى لتمامهم يتمخص بالتالى عن جداول فلسفية واضحة ،
ورما جاء في قالب التعاضات يائسة تتم عن تأملات في منزلة الإنسان
ووضع الكائن البشرى للفرق بين مقتضيات الجسم والروح : ومن روح
اليأس في بواعث هذه انعطاب تشكلت صور «الديك الفحيح»
والتناظر في منعطبات ديوان الشاعري يدرك عند الاستقراء أن
الشرارة القادحة لكل هذه التأملات إنما تنبعث من صوت أيبه
والموت عادة فرصة تنه الإنسان إلى وضعه الوجودى ، لاسيما إذا كان

وبنس النسق التأمل يرد ذكر الإله في شعر الشافي ذكرًا عرضيًا في غالب الأحيان ، فهو بذلك ذكر غير واع بلجي إلى الشاعر في صبح عزاضية دون أن يشعر فيها الإله كحقيقة مفقودة لديها إلا أن الموضوع يستقل نفسه في عصر الأحيان وتشكل مصعة الحقائق المحررة ، ويتخذ الشافي قالب الفاحشة المباشرة على محط رسالة مفتوحة إلى الآلهة في قصيدة «إلى الله» .

ويتمثل الترق في الحالة النفسية المضطربة التي تعيق هذا الخطاب وهذا الاضطراب تحرك جدسة ثلاثية تنطلق من حالة الإقرار حيث تحد الشافي إلى الله ملتجئًا مستعينا مصورًا واضح للسلم المؤمن

يا إله الوجود هذي جراح
في لؤادي تشكو إليك الدواهي
هذه رفرة يصفدها لهم

إلى سمع الفضاء الساهي
ثم يتحول الإقرار إلى حالة من الشك تلامس حال الاعتراض في أشكال من التساؤلات الابدئية عن وجود الإله وغايات هذا الوجود خبروني هل للورى من إله راحم مثل زعيمهم أواو
بخلق الناس باسماء ويواسيهم ويبرو لهم يعطي إلهي
إنى لم أجده في هاته الدنيا فهل خلط أظها من إله
غير أن الخطأ اليبلى للحركة سرعان ما يتحدر مما يحول بين الاعتراض والتكرار والإلحاد ، فتدخل الجدلية في مرحلة الإدعان جذا بالاعتراض يتنى عنه التحدى

يا إلهي قد انطلق لهم قلبي بالذى كان قاعظهم يا إلهي

والتجاء الشافي إلى الإدعان في روض وواع وتسلم إرادى هو لفرض لازمة العقل والإيمان على حساب العقل نفسه ، ولا شك أن ذلك هو الذى قوى شحنة الترق الماورالى الذى يبلغ صناه في قصيدة «الصباح الجديد» ، وهي قصيدة غريبة في ظاهرها لما تضجرت فيها من متناقضات صارخة وقد ذهب النقاد في تفسيرها وتأويلها مشارب شتى : فأنجهم بعضهم في استنطاقها مذهبا نفسيا ، وأنجهم آخرون وجهة سياسية ، وانتجى غيرهم معنى الرومانيين « ويبدو أن هذه القصيدة عبارة عن حديث من أحاديث النفس وهو ضرب من الأدب يتخلو منه تراثا عربى ، ولعلها قيلت في حالة غيبوبة شعرية ناتجة عن غيبوبة حقيقية ، أى ربما قالها بنفسية شعرية غير واعية تمام الوعى وقد كانت تمر به أزمات حادة ، فقد أراد الشاعر أن يلعنا تصويرا لاتتجار أدبى هو صرب من تجاور الواقع الحيوى الذى كان عليه للإقبال على عالم آخر ، عالم الموت الذى أصبح خيال الشاعر محو به أشد إحساسا ، لا يرى فيه عالم العدم ولقاء بل عالم تجديد الحياة : حياة أخرى بديلة تخلصه من قيود الأولى

وقد تعجب بادى دى بدء كيف يقبل الشاعر على التوديع المطلق وهو باسم مشرح :

من وراء السطلام	وهستدسر اللياسة
قد دعانى الضباح	وربيع الحياة
يا له من دعاء	هز قلبي صداة
لم يعد لى بقاء	فوق هذى البقاع
الدوداع	يا جبال الموم

يا ضباب الأمسى يا فحيح الحميم
قد جرى زورقى فى الخضم العظيم
وشمسوت الفلاغ فالوداع الوداع

إلا أننا حتر ذلك بأنه نوع من التجلد يتمثل في الإنسان على النساء بكثير من الشجاعة والتثخاب ، هو صرب من رفض الإحساس للمادى واستند له بإحساس مناض له قائم عن أن يدوح لشاعر يجرد من نفسه ذاتا غير ذاته

ومن مفصليات هذا النفس الأدبى ما نلمسه في القصيدة من احدار رمى بحمل حياة الشاعر سقوطا فرباثا حرا ، فلم يعد في وعبه حاصر ولا ماصر ولا آت . بل تخفى الشاعر من قيود الزمان وتحرر من عالم الواقع ، فكان الحدود الزمنية قد اندكت في عالمه الفنى وهو يودع هذا العالم الذى تنصهر فيه الخيال والخيبة والصلاة والشموع والأشعة صابرا متجلدا

ومتندة يطلعا الشافي على حياته الجديدة ، فبعد التجلد ومقدومة الألم يدخل الشاعر في حير الوجود الثانى بموجب اعتزاقه حدود الزمن محس حسا من الزمن رفض العالم ، إلا أنه رفض لا يسى عن النطق الزمنى وإنما هو مؤذن بالامداد الروحى في قرار اشاعر
ومعجب هذا التهيؤ المسمى وهذا الإنصهار التام يصل الشاعر إلى إشراق تام وفي ذلك إيدان بدخوله في عالم جديد هو عالم المطلق

هكذا يتخلص محور الترق في موضوع الحب عبر تجربة الحرومان مصورة لمساة الحب وهو يتجاوز نفسه ، وفي موضوع الحيرة الماورالية والتعلق الوجودى انطلاقا من علة المعلن الأولى إلى فاحشة المآل

ذاك إذن ما يتخلو أحد المركبى في مداليل لشعر وهو محرك تفرق وقد تبينا أنه الشعر باردواج الكيان المسمى بما يزول إلى انشطار نوعى الشخصى بموجب صفوط معينة تولد حالة نفسية انعكاسية . ونأتى إلى محرك الثانى وهو الصراع من حيث هو تحدى الإنسان لما يعترض سبيله من قوى خارجية ضاغطة بالقهر والعلة .

والصراع في الأدب هو تصوير الأزمات التى تتسبب من اصطدام قوتين متصادتين : إحداهما موضوعية والأخرى ذاتية .

وموضوع الصراع في ديوان أعانى الحياة مرتبط بالظروف الاجتماعية والتاريخية التى عاشها الشاعر لرباطا عضويا قائما على تفاعل جدلى دائم ، وهذا الصراع هو الآخر كان ثنائيا ، إلا أن ثنائيته ليست آتية وإنما كانت زمية تمثلت أولا في اصطدام وعى الشاعر بالقوى الغالبة وهى قوى الاستعمار . ثم تمثلت في مرحلة لاحقة في اصطدامه بالشعب المعمر نفسه .

هذان مشهدان لحصل واحد هو فصل الصراع . وبين المشهدين بوالد : إدهما مشهد الأبية المطوية للمعكس على مشهد الأبية

القاعدية ، وكلاهما قد تحدد تاريخيا بنقطة انطلاق للمباني المحركة
متجسمة في وصية الشاعر وتفرعه لاستقراء واقع أمه

والوطنية - كما عشت - شعور ذاتي يصرح الإنسان بحوجه إلى
دواعي حسية ومنازع ذاته يتألب فيها مع المجموعة البشرية للتنسج إليها
تأبنا وجدانيا انفعاليا ، والشعور الوطني عند الثاني حاد يصل إلى
الذوبان والانصهار في الرمز الوطني الأسمى « لفظ تونس » فتقوم بين
شاعر ودمر عاطفته علاقات من الحب والإخلاص ثم التمسك
فاندهاء

ولا شك أن مركز نقل الوطنية على نهج العشق والإخلاص قد
جاءت به قصيدة «لوس الحيلة»

لست أبكي لعصف ليل طويل
أو لزرع غدا الغمام فراخه
إنما عرني لخطب ليل
قد عرانا ، ولم نجد من أراحه
كلنا نام في البلاد خطيب
موقف شعبه يريد صلاحه
ألبوا روحه لبعص اصطهاد
لنالك شمالك بسيرة إجماعه
أنعموا صوته الإلهي بالعصف ، أمأثوا صداه
وتوخوا طرائق العصف والأر
هناك تروا ، وما توخوا مباحه
هكسدا المظنون في كسل صوب
رشقات الردى إليهم فتاحه
غير أنا تناوبتنا المرزابا
واستباححت حمانا أي استباحه
أنا بسانوس الخميلة في لج
أهري قد سبعت أي مباحه

شعرني حبك العميق وأنا
قد تذوقت مرة وفراخه
لست أصاع للزاحي ولو مت وظامت على شباتي المناحه
لأبسان... وإن أريست دماي
فلماء العشاق دوما مباحه
وبطول الهدى نرصد الليل
صادق الحب والولاء وسجاحه
إن ذ عصر ظلمة غير أنني
من وراء الظلام شفت مباحه
صبيح الدهر محد شمي ولكن

سيرة الحياة يوما وشاخه
ولو وما استعاف نسيجها الإنشائي لتوصلت إلى استعاطه بالاعتماد
على اعتبارها انحصارا شعريا سببه سلسلة من التعارضات المستندة إلى
أعرب من الصدام بين القوى المتقابلة أو التقي المتخالفة
فأبواب تضللات ، مضاعفه حصار الواقع الذي تظاهر به سطو
السمير وبردد شعب على وعي الشاعر ، وثانيها حصار الزمن إذ تجمع

الماضي والحاضر على إحساس التمسك ليدعها بها إلى رؤية مستقل .
والثالث حصار الأدب الذي كرس الشعر بكاء للربوع اندرسة

وبين هذه المزدوجات المتقابلة يبرز صوت شعر المتحدد فيص
الشاعر من بصره صورة على المصلح . ومن اشعب صورة على مستبد .
فتأتي القصيدة نقطة تقاطع فنيين متصادمتين ، ويشحوب اللفظ المصع
على عمود الشعر جولة صراعة بين الوعي ليردى والوعي الجماعي ،
تطابق فيها الأنا - وهو ضمير الشاعر - مع ضمير الغائب ، صوت
المصلح . مثلما تطابق ال (أنتم) - ضمير المخاطبين أبناء الشعب - مع ال
(هم) ضمير المخاصرين المستبدين

وهو سعي إلى استقطاب التصوير الشعري ليات لنا القصيدة ذات
رسم بياني انطلق من رفض للموروث ثم تنارل بتصوير الحصار حتى بلغ
أسفل الحركة في (قناب الزابا) ، وعدت تصاعد اللذة وتبدلت الحركة
فتشكلت صورة الفداء حتى قصت إلى الأمل والإشراق

ومن راء استكمال مجرات الصبغة نسى به سنكشافها من طبيعة
انقباضة في تعاطف روئها ووصلها مع الردف الملازم . ولما كانت بوعبة
الزوى على ما هي عليه قد قامت في القصيدة ظاهرة من الاسرجاع من
طابع ثلاث

أ - رجوع الزوى على الحشو

- في (الروح) من (الحياح) (٤)
- و (الصداح) من (التوايح) (٥)
- و (استباححت حمانا) من (استباحه) (٨)
- و (سبعت) من (سباحه) (٣)
- و (حكك) من (فراخه) (١٠)
- و (اللوامي) من (المناحه) (١١)
- و (الحب) من (سجاحه) (١٣)
- و (الحياة) من (وشاحه) (١٥)

ب - رجوع الحشو على الحشو بضرب من التناهم المتداهي .

- العصف والزرع والعماء (١)
- إننا عرقي لخطب ثقيل غد عرانا (٢)
- وتوخوا طرائق العصف والأرهاني تروا (٦)
- لا أبالي وإن أريقت (١٢)
- لا أبالي وإن أريقت دماي فدعاء العشاق دوما مباحه (١٢)

ج - رجوع الحشو على الحشو بضرب من التقوية الداخلية ، يتحول
الصوت بها إلى روي داخلي مردوح ، إما في نفس البيت أو بين
بيت وآخر .

- لست أبلي لعصف ليل طويل (١)
- لعصف ليل طويل (١) - لخطب ثقيل (٢)
- ألبوا روحه قبص اصطهاد دفانك شمالك (٤)
- غير أنا تناوبتنا الزابا واستباححت حمانا (٨)
- لا أبالي وإن أريقت دماي (١٢)
- دماي (١٢) التالي (١٣) غير أنني (١٤)

• • •

كل تلك الظواهر لما يتسنى التسلط فيه نميًا وإيقاعيًا وحتى
سابقًا ..

• • •

وإذا عدنا إلى تواصل إلهام الوطنية ضمن «أعاني الحياة» وجدنا
«شاني» يعكف على استقراء واقع شعبه وهو يبرز تحت كابوس
الاستعمار ، يشرف دماءه ، ويشتر خيبراته ، ثم هو بعد هذا وذاك يلجأ
صوته بالكبت والعنة القاهرة . ويظهر الشاعر إليه في داته قيراء شعرا
طوقته قرون الانحطاط فكبتته بقيود من اتروهم والصلال هي إلى
الاسلاح والتشبع أقرب منها إلى للعالم الحضارية للتسمية .
وبعد أن يقر شاعر بالواقع للعلى :

السؤس لابن الشعب يأكل قلبه
والجند والإلـراء للأغـراب
والشعب . محسوب الجفون مقسم
كالثاة بين الذهب والفضاب
يعبر عن إيمانه المطلق بالشعب وبطاقاته الإيجابية وذلك عبر إيمان
بالقدرة على تحرير كوامن أفراد الأمة لإخراج طاقاتها الخلاقية من حيز
الكبت إلى حيز الاعتناق .

ألا إن أحلام السبلاد دفينـة
تجمجم في أعانها بما لـجـنـجم
ولكن سباني بعد لأي نشورهما
وينسبثق اليوم الذي يترجم

هذا الإيمان تتمكس نتاجه الفنية فإذا بالشاني يحاول أن يتسنى
متابع إلهامه في إيمانه بشعبه فيبرز شعوره بعيب المسؤولية الفردية في صلب
مسؤولية إيجابية معبرا عن الأحاسيس الذاتية المنصهرة في الأحاسيس
إيجابية ، وهكذا تصل قوة العزيمة وصلابة الإرادة وطعرة الإيمان إلى
حد تمجير المعجزات للتحذية للقوى الروحانية المتعالية

إله الشعب يوما أراد الحياة
فلا بد أن يستجيب القدر

وعندئذ يدخل الشاني في المرحلة الحاسمة من الصراع وهي مرحلة
مقارعة الاستعمار ، وديوان «أعاني الحياة» ثورة متصاعدة انفجارية
تنبؤ في الإنفجار والتهديد والتحدى ، فيكون بذلك ضرب من تجسيم
الإرادة الشعرية بصحير اللفظ حتى يتحول إلى فعل واقع ، وهكذا نحمل
الثورة في طياتها صيحات تبشيرية مشرقة

ألا أيها الظالم المستبد
حبيب الظلام عدو الحياة
رويدك لا ، يخلقك الربيع
ومحو الفضل وضوء الصباح
سيحرقك السيل سيل الدماء
ويأكسك المعاصف المشتعل

ثم يعمد الشاني إلى تجاوز التجربة التونسية فيصالح بالثورة على كل
أصناف الاستعمار في أي وطن كان ، وهي ثورة باسم القيم الإنسانية
والمبادئ المخترعة من حرية وعدالة وإنصاف ترمي إلى التثديد بكل مظاهر
الكبت والتصف . وعندئذ يتج الشاني جبهة صراعية جديدة وهي
مرحلة استنهاض الشعب وإيقاظه ، فيضطلع برسالة الأديب الواعي
والفكر المخترع فيقدم روائع فنية هي من الشعر المهادف الصافي ، تجلج في
محملها تحمس الشاني سبيل بعث الوعي في نفوس الشعب المتردد تحتها عن
«بقطة الحس»

وتكون من الشاني محاولة لتحريك السواكن بمجرد له اللفظ
الشعري ويصوغ صياغة ملائمة متفرجة من الإغواء والتزويق في الحرية
إلى الاستمرار أحيانا بالوعز الضمني والصريح :

يا ابن ألى
خلقت طليقا كطيف النسيم
وحسرا كنود الضمى في جماء
إلى الشعب
أين يا شعب قلبك الخالق الحساس أين الطموح والأحلام ؟

فلما لم يجد الشاعر صدى لدعوته تأزمت حاله وتأزمت بذلك
روابطه بشعبه فيدير ثورته الثائرة صوب الشعب ، وإذا بكثير من لأشعار
الصارخة يتحول فيها لبيب الشاني ضد شعبه فيوجه إليه سهام لفظه
الشعري المتجبره ولاسيما في قصيدته «البي المجهول» . وقد نشأت مشاب
النقاد في تقييمها فمن «إبراهيم» إلى «رجية» إلى «فشل» وبأس
واستسلام . والقصيدة تملئ المعجزة من نتيجة صعوبات تسلطت على وهي
الشاعر الفردي والكبت كثيرا ما يؤدي إلى الانفجار فيكون ذلك بمثابة
رد فعل يبعث القوة الانعصافية إلى الإبراز ، صاعقة الشاعر نحو شعبه
كانت عاطفة حب بلغت حد الانصهار ، فإذا بها تستحيل ثورة عبيدة
إلى حد النقمة ، فوقف الشاني يفسر نفسها وإن لم يبرر ذلك أن هروب
الشاعر إلى الغاب إنما كان تعريضا عما أصابه بعد أن تسلطت عليه قوة
خاضعة انتجت احتارا طئي على الوعي فأدى إلى رد فعل عنيف .
وحمل على إرادة القضاء على كل ما يمكن أن يعرقل ثورته وأن كان منه
وإليه

وفي هذا المقام يتسنى يسر - لو رمتا لحسن بنية الديوان في
تفاعلها مع الحركة - أن نوائم بين «البي المجهول» و«توس الجميلة»
من حيث كانت الأولى امتدادا للثانية واعتراضا عليها في نفس الحين ،
فتكونان في تواجدهما كقضية ونقيضة ويجرد لها الديوان بريقه تأليفا في
جدلية كلية .

وكذلك لو ذهبنا بالبحث أشواطا لبلغنا به نغامة عهد المحدث بنية
الديوان على مسار الحركة فبقي عندئذ كيف إن الترقق بصور البعد
الكوني القار متطافرا مع بعد الصراع الذي هو حركي صائر بالضرورة
فلئن بدا الترقق ظاهرة باطنة انعكاسية فإن الصراع قد جسد التدفق
الخارجي القاتم على تجاوز الذات ، وكلاهما يستمد البصر الشعري من
إلهام التجلج الذي جاء تصويره ملحميا وصوغه إبداعيا

مكتبة الخزانة

للطباعة والنشر والتوزيع والتصدير
١١ شارع عبد العزيز بالقاهرة/ت: ٩١٥١٤٨ / ٩٠٦١٤٨

تقدم مجموعة مختارة من إصداراتها

- | | | |
|--|-------------------------------|--------------------------|
| ١- الإحاطة في أخبار غرناطة ٤ جزر | تحقيق: د. محمد عبد الله عثمان | لا ابن الخطيب |
| ٢- ريعانة الكتاب ونجعة الكتاب ٤ جزر | تحقيق: د. محمد عبد الله عثمان | لا ابن الخطيب |
| ٣- الوسائل في معرفة الأولاد | تحقيق: د. علي محمد عمر | جلال الدين السيوطي |
| ٤- مناقب الإمام أحمد بن حنبل | تحقيق: د. عبد الله التركي | لا ابن الجوزي |
| ٥- منهج القرآن في تربية المجتمع | | د. عبد الفتاح عاشور |
| ٦- الألف المختارة من صحيح البخاري ٢ جزر | مراجعة: د. عبد السلام هارون | م. ربيع عبد السلام هارون |
| ٧- الاتجاهات الفقهية عند أصحاب الحديث | | د. عبد المجيد محمود |
| ٨- الفصل في المثل والنحل ٥ جزر | | لا ابن حزم |
| ٩- الإرشاد | | الإمام الحرمين الجويني |
| ١٠- الحضارة الإسلامية في المغرب والأندلس | | د. حسن علي حسن |
| ١١- المجتمع الإسلامي والعلاقات الدولية | | د. محمد الصادق عفيفي |
| ١٢- المجتمع الإسلامي وفلسفته المالية | | د. محمد الصادق عفيفي |
| ١٣- الإنسان مسسّر أم مخيّر | | د. فتاوى العقيلي |
| ١٤- رسائل الجاحظ ٤ جزر | تحقيق: د. عبد السلام هارون | |
| ١٥- خزائن الأدب الجليل الثامن | تحقيق: د. عبد السلام هارون | |
| ١٦- فصول في فقه العربية | | د. رمضان عبد التواب |
| ١٧- المدخل إلى علم اللغة | | د. رمضان عبد التواب |
| ١٨- اشتقاق الأسماء للأصمعي | تحقيق: د. رمضان عبد التواب | |
| ١٩- العربية ليوهان فلك | ترجمة: د. رمضان عبد التواب | |
| ٢٠- أبعاد متطورة من الفكر التربوي | | د. شبيب يسري |
| ٢١- سيكولوجية الشخصية المعوقة للإنتاج | | د. فريج عبد القادر |
| ٢٢- سيكولوجية الحوادث وإصابات العمل | | د. فريج عبد القادر |
| ٢٣- الشخصية ومبادئ علم النفس | | د. فريج عبد القادر |
| ٢٤- أثر الإسلام في الكوميديا الإلهية | ترجمة: د. جلاله مظهر | |
| ٢٥- حسابات قطع المعادن | | إسبراهيم الرشيدى |

أحمد محمد شوقي أحمد

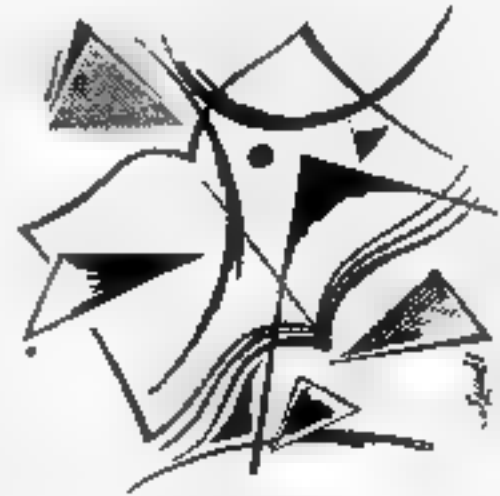
الشكطية

ماذا يبقى منها ... ؟

(١) قبل أن يتقلب تاريخ الظواهر الأدبية وانماها أنها يراء شريط من اللوحات والمظاهر يسبح اللاحق من سابقه ويغلق الحديث فيها قدومه إلهاء مطلقاً أو جزئياً ، فلا يبق منظوراً في النهاية سوى المشهد الأخير . بهد أن مراجعة هذا المنظور لا تلبث أن تكشف لنا عن الكثير . لهذا الخشيد لم يقع التقديم بقدر ما ورت منه ، وعناصر المشهد الأخير لم يتكرر من عدم ، وكل ما حدث هو تحول في مراكز الظل التي تحتلها تلك العناصر ، والاختلاف في روايا الرؤية ومقادير الضوء التي تلقى على هذه الشظية أو تلك من دفعة المشهد . وحينئذ قد يتذكر من القوم ما لحقه نيبانوف Tymanov - وهو واحد من أبرز وحوه المدرسة الشكلية - من أن التطور الأدبي لا يعنى التعاقب بالضرورة . بل هو لا يعدو أن يكون « تبادلاً في أنظمة الظواهر الأدبية » (٢) . حيث تتناوب مواطن الأهمية بين التيارات الأدبية والنقدية . فليمع أحدها حين يطغى آخر ، دون أن يفنى هذا بطريقة آلية إلى موت ذلك الأخير أو فقدان تأثيره في التيار الوليد .

مستدرك على مبادئه أو لاكند محمول اهتمام ليست في قلب الأدب ، وإن وقعت حوله ، حتى بعد هذه الاحتراف الذي أصاب الشكليات كمجاعة ومشاط مهيج منظم ، يرى ورة من نصايا تراثهم النقدي تتدح صمم طرائق واتجاهات لم تفقد حرارتها بعد الأمر الذي يجعل بوضوح في مبادئ حلقة « برج » القفوية ، ثم في دراسات البنية وتطبيقاتها في مبادئ المعرفة المختلفة

وتريد فيها بل أن تعتبر صديق هذه القوة فيها يعلق بالهيج الشكل خاصة . لهذا الهيج النقدي رغم تحيره من حث اليقظة والظروف التاريخية التي نشأ فيها . لم يعقد صلبه بالمناخ الأدبي السائد عند مطلع هذا القرن ، ولم يعلت من بعض تأثيرات اللود بيرم الأولى . رغم محاولة التجرد عليها ، كما أنه - ومنعش القدر - لم يحل من آثار ماقية في المساحة النقدية . وحتى بعد غايه دسماً في أواسط العقد الرابع من القرن ، حين يورج أنصاره ما بين مراجع كنيسة أو



قد لا صادر على ذلك « الشار » ، أو « أوجيا » به
بالعلاقة الخاصة بين الوصف - و دعم ذلك يسمى
الحذر من المص في بسيط الأمر ، إلى أبعد من حد
الحد - لأن الإيقاع الشعري لدى الشكليات مكتوب
الصوت والتركيب لم يجد ظاهره به مرقه داب
الشاعر - بل غدا موضوعا لتحليل مبعي يتكى على
نتائج الدراسات الصوتية الحديثة - كما يكره على
حفل اهتمام قد تبدو بعيد عن الدراسة الأدبية
كترجمات والاحصاء وحتى القبر - لقد اصمى
التحليل الإيقاعي على أيدي « غدا » ، و بعض
توماشيفسكي (سنة ١٩٢٣) مقترح ما أسماه « علم
لحن الشعر » (Intonation) - على حين ذكر
« برشتاين » اهتمامه على طريقة « الإنشاد » ، تلك
الطريقة التي تعتمد على صفات البدء والوقوف ودرج
الاستفهام والحجاب ومساواة الزمن سرعه وإبطاء
وهكذا . وعند « أن التأويل الإنشادي لتعلم
الشعرى يمكن أن يشار - في أهميته ومبهمته معا -
بطريقة الموسيقى في تلحينها لص أصبه أو كلمات
نشيده »^(١٦)

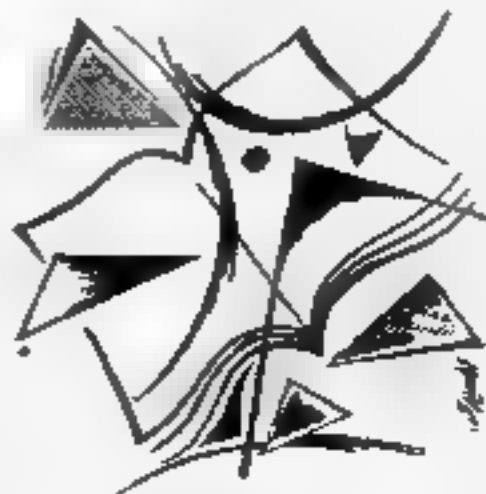
لقد أصبى بنا الحديث عن الأمر الرمزي إلى نقطة
كان التدرج الطبيعي يستوجب تأخيرها ، ودعم ذلك
يقضيها المقام ألا تترك ذلك الحيط الأخير دون وقفة
مأينة ، ذلك أن النظرية للموسيقى التي أشار
درشتاين - إلى طرف منها تقوم على افتراض أن
الإيقاع الشعري يماثل الإيقاع في الموسيقى ، وهي من
ثم تربط الزمن الشعري بالزمن الدال للشد .
ونصرف اهتماما إلى الطرق التي بها يحفظ الصوت أو
نطو ، ونسرع أو بطيء ، ونعد أو نقصر ، وقد
نكون طرق كذلك بالمة القيمة في تغذية الإيقاع .
ومحاصة إذا اقتصرت بالتجربة المصيبة ومحاولة
الاستقصاء الموضوعي ، بيد أنها لا تخلو - في التحليل
الأخير - من ذاتية ، لأنها ترتكز إلى تأويلات إشادية
يلعب اختلاف الأفراد دورا خطيرا فيها ، وقد يحصى
الشد وقد يصيب وقد يضيف عناصر أو يحدف
أخرى ، الأمر الذي يؤدي إلى اختزال الخط الإيقاعي
في جملة

بد أن هذه الفجوة الدائمة في التأويل الإشادي
ما تلت أن تصبى كثيرا حين يُنظر إليها في ضوء
استدراكات الشكليات على نظرية « النورث
الشعرى » ، فالخط في التأويل قد يكون مؤثرا في طن
ظلم ورن يعمد على وحدة التعيين ، سواء

شعر - الكستريوت - من قبل على معنى الإيقاع -
وهكذا يمكن الزعم بأن الشكليات إن تمردوا على
الرمزيين في محاولة « لتحرير الكلمة الشعرية من
الاتجاهات الفلسفية والفنية المتصوقة التي أقلها بها
هؤلاء الرمزيون »^(١٧) ، فقد انطلقوا معهم في نقطة
البدء على الأقل ، نعى تحرير الكلمة من إطار الدلالة
الوضعية المسبقة ، وربط هذه الدلالة ببقا للكل
الشعرى - بل لقد انطلقوا معهم في أهم وأخطر -
في العناية البالغة بالحجاب اللغوي والموسيقى في
القصدية ، وتوظيف الإيقاع والوحدات الصوتية
والتركيبة بما يبنى الشكل الشعري قبل كل اعتبار -

لقد كان مالارمه S. Mallarme ضمير الرمزية
وشاعرها الأكبر - يرى الشعر مرتبطا في أثره الخالي
بقدر ما يقوم به السياق الصوتي من عمل - وأنه
تحقيق الوضع الصوتي الكامل في الجملة الشعرية
يسمى التخلص من بركة اللغة وعرصى الألفاظ
وتلقائية التعبير - ولا يسمى ذلك إلا عن طريق ما
يسمى « إعادة الصياغة » - بحيث تصبح الكلمات في
استقامتها وتماثلها كاللحن الموسيقي الذي يحجم عن
الاضطراب إحدى « ثنائيات اضطراب » إيقاع الجملة
الموسيقية برمتها - ومن ثم فإن صدق الكلمة عند
الرمزيين لا يتصل بما تصبه - بل لما يولمها ويتناغم
معا من الكلمات تناخا صوتيا غير مقيد بمحدود الدلالة
الأولى - وهذا جميعه تعقد وحدة القصدية صلابتها
التقليدية - فلا تعود مرتكزة على المنطق أو الواقع -
بل تغدو وحدة سيمفونية تتنوع بقاتها جنوع إيقاع
الحياة النفسية لدى الشاعر ، وقد انصفت جميعا من
حيث خصوصيتها في العمل الشعري^(١٨) .

نرى هل نوظفنا جهنا ما نحن بهنده ؟ وهل هو
عفس مصادفة أن نرى هذه العناية البالغة بالحجاب
الإيقاعي مبثورة في تصانيف الدراسات الشكلية بعد
أكثر من ربع قرن ؟



(٢)

والحق أن هذا التماسك المتبادل بين فكر الشكليات
وما سبقهم أو أعقبهم من تيارات لغوية وفنية ليس
بعيدا عن طبيعة الإطار الذي اختاروه لنشاطهم عند
البدء - فهم لم يطلقوا على أنفسهم اسم « مدرسة » كما
هو الشأن في المذاهب الأدبية الكبرى ، وإنما كانت
هذه التسمية من صنع من درسوا الحركة وأفرعوا لها
بعد - وهم لم يولعوا بعملية التطهير النفسي والمخالي
إلى لمجس من فكرهم تيارا محدد الملامح والتقوم -

بل هل التقيس من ذلك ، كان أول ما أثار اهتمامهم
بشأن مدرسة الصوتيات التجريبية Experimental
Phonetics ، ذلك النشاط الذي تعرض مراجعات
دراسة ونقدية شاملة من قبل أعلام الشكلية أمثال
« بينانوف » ، « برشتاين » ، « إيجهاوم » ،
« جاكوبسون » ، وهي مراجعات تم عن هاور
اهتمامهم وتلحيز إليها . هذا فضلا عن أن تراجم من
الدراسات والبحوث لم يخل من إشار صريح
لاستخدام مصطلح اسبح Method دليلا على
طريقتهم في التحليل النقدي وعتولنا لها ، فها هو
« بريك » يكتب (سنة ١٩٢٣) عن « المسج
الشكل » ، « شكروفسكي » يستخدم نفس
المصطلح عندما يحوض في الحدود الدائر حول هذا
التيار (سنة ١٩٢٤) . هذا على حين ذكر « إيجهاوم »
أن يمزج بين مصطلحي النظرية والمسج في دراسته
« نظرية المسج الشكل » سنة ١٩٢٧^(١٩) .

لقد أفضت مرونة الإطار إلى مزيد من حرية
الحركة في الأخذ والعطاء ، فحين تبلورت الشكلية في
العقد الثاني من هذا القرن فما عرف اصطلاحا باسم
« جماعة دراسة اللغة الشعرية Opnysz »^(٢٠) .
تلك الجماعة التي انحدت من مدينة « موسكو » طرا
لنشاطها اللغوي والنقدي ، كان ما يزال مائلا في
أذهان دعائها وعت أبصارهم حصاد الرمزيين الروس
الذي عا عوا ملكا في العقد الأول من القرن ، وبما
ركانه استقطاب تأير ما خلفته الرمزية الأوروبية من
مغامرات في الشكل الأدبي محاصة ، وجاء كتاب
« بيل A. Bely » « الرمزية The Symbolism »
الصادر سنة ١٩١٠م ليحل على معنى النقد ما مظ

اكتسبت هذه التعملة على الشعر أو طول المقامع اللغوية ، ولكن الحديث هنا أن التشكيل لم يحدوا التعملة وحدة ودية حاسمة في هذا المقام ، « فالترجمة الأساسية في الإيقاع ليست التعملة ، وإنما هي ثبيت كله ، وليس للتعميلات وجود مستقل ، وهي لا توجد إلا حسب علاقتها بكامل القصيدة » (٣) ، وهكذا يمكن القول بأن مرة الإنشاد أو طريقته الإنشاء إن أسهمت في تلوين الإيقاع داخل البيت ، فإنها تظل محكومة بملافة نوتر دائم بينها وبين وزن البيت ثم بينها وبين إيقاع القصيدة في جملة ، وهكذا - أيضا - يصبح الشعر ضربا من « العنف المنظم » يرتكب من اللغة اليومية ، فالورن محط ، والإيقاع العادي للكلام حافز ، وإذا كان الخط بطبيعته سكونيا ، فإن الحافز الإيقاعي ديناميكي ، وهو يؤثر في اختيار الكلمات وتركيبها ومن ثم للمعنى العام للشعر (٤)

(٣)

وإذا كانت الشكلية في عطورها الأولى لم تحل من أصداء الرمزية ، فإنها بالمثل لم تكن بعيدة بسمها وقلبا عن صيحات التجديد التي خرجت للسلطة الأدبية في أوروبا كلها مع مطلع القرن ، وكان رجع هذه الصيحات في الأدب الروسي غامرا ، فبالإضافة إلى النزعة المستقبلية Futurism التي رادها فلاديمير مايفكوفسكي ، نرى عددا غير قليل من الأدباء والشعراء يتحلقون حول مجلة أطلقوا عليها اسم إله الفن لدى الإغريق - « أبولو » (٥) - موحين بذلك إلى ما يميز نتاجهم من ولوع بالخاص ، وديعة في المروءة بالشعر إلى منتهى الأول من الفطرة الإنسانية والطبيعة البكر ، ولم يكن عصر مصادفة أن تضم هذه لحظة بين كتابها أسماء ستكون لها بعد من أهمدة النتج الشكل ، أمثال : « إجنياوم » ، « يوهانيسكسكي » .

ونرى عصى بعيدا في تعذب المنظور التاريخي لتيار الشكلية ، إذ تعبنا في المقام الأول انعكاساته على الفكر النقدي للعصر ، ويمكن أن نغير هنا إلى مرحلتين بارزتين في مسار نشأته وتطوره ، تبدأ أولاها بكتيب صغير الحجم للفكر شكوفسكي نشر سنة ١٩١٤م تحت عنوان لا يخلو من غرابة : « بحث الكلمة » ، الذي قصد به إلى إبعاش دور الكلمة في التركيب النقوي ، والنظري إليها باعتبارها كيانا حيا له ذاتية ومستقله ، وإذا كان التحليل النقدي التقليدي يعمد إلى « تعجير » الكلمات حتى يرد كل

لحمها إلى ما قبل عليه ، فإن التحليل الشكلي يوجه إلى هذه الكلمات من حيث هي « الواقعة الأدبية » بكل رغبها وحدتها وروايتها

قد صيقت في هذا الكتاب - لأول مرة - الأقسام المكونة لجامعة دراسة اللغة الشعرية ، تلك الجامعة التي قدمت للبحر الحديث وأصغت عليه الصيغة العلمية للمنظمة ، وما لبثت دراستها التالية أن عمقت هذه الصيغة وسددت مناطق اهتمامها تحديدا فاقطعا (٦) ، في موطن القلب من هذا الاهتمام كانت اللغة الشعرية ، بحسبها - من وجهة نظرهم - كما شلبد الوصوح والغير من لغة الفن ، فلكل منها نظامه على مستويات التحليل المختلفة ، كما أن لكل نظام لغوي منها وطبيعته ، فالأول الذي يحمل قيمته في شكله ، والثاني « عمل » يستمد قيمته من وظيفته في نقل الدلالة والقدرة على التوصيل

ومع مفرق العقدين اللتان والثالث من هذا القرن تبدأ جامعة التشكيلين حبة جديدة من مسيرتها التي لم تستر طويلا ، فيحدث نوع من الاندماج بينها وبين « مدرسة موسكو اللغوية » ويكون من نتيجة هذا التزاوج العلمي أن يتمم إلى تيار الشكلية بصفة رسمية كلمة من الفيلسوف اللغوي الشهير : « رومان جاكوبسون R. Jakobson » و « ج. لهركور G. Vinokor » ، ويبدأ تنظيم الجامعة في إعلان ذي قوى تشريعية « حياة الفن » (٧) ، وتصدر عنها ورقة من الكتب والدراسات النقدية واللغوية تخطت في تأثيرها نطاق الحبة الصيغة ، واستطاعت - فيما بعد - أن تشكل حصر الزاوية في دراسات - حلفة « براج » اللغوية ، ثم في نظرية « البنية » بوجه عام ، ولأنك أن شخصية « جاكوبسون » بتشاطه الموقور ، واتصاله الأسطورية بين موسكو وبراج وأمريكا قد لعبت دورا رائدا في اندياح آماد هذا التأثير (٨)

قد بلغت الشكلية ذروة ازدهارها في أرواست لعشرينيات ، يد أنها وقد رفعت لواء الشكل الأدبي دون أن تكونت كثيرا عدلا لولاه السياسية والاجتماعية ، لم تنبع من حوار مع النقد الرسمي الحاد ، فلهذا بدأ يتوفاها من هذا الجانب بصفة خاصة ، كما لم تنبع من اهتمامات فاعلية مبعثها عدم وحدة الرأي بين دعايتها ، ولم يكن هذا أو ذاك يحصى دون نتيجة ، لما يكاد العقد الثالث يصرم حتى تبدأ موجة من المراجعات الثانية والاستدراكات على بعض مظاهر النتج ، وخاصة فيما يتعلق بالبعد

الاجتماعي في النشاط الإبداعي والوظيفة الاجتماعية للفن ، وتعتمد هذه المراجعات حتى تشمل التخليق - إن لم يكن الشكل - في دلالة بعض المصطلحات الأساسية مثل « لغة الشعر » ، فنحن من هذه اللغة لنستأراء محط قول واحد ، بل نحن - حسب ما يرى جاكوبسكي - أمام عدد من « الأساليب الوظيفية » يختلف فيها الشعر المعاصر عن الشعر الداني ، كما يختلف الشعر الخطائي عن شعر الأغاني ، وهكذا يبدو محالات استخدام اللغة الشعرية متنوعة بتنوع وظائفها

وإذا كانت الوظيفة عبارة عن شكل اجتماعي يدخل في دائرة ارتباط مع الأدب عن طريق اللغة كما يتصور التشكيليون ، فإن معنى ذلك أنهم في استداركاتهم قد قصصوا شوطا طويلا في الرجوع عن مقادير الشكل الأدبي واستقلاله ، ولعمل « شكوفسكي » كان يستشر هذا المعنى حين وقف ليحاضر سنة ١٩٣٠م فلم يجد محاضراته عوفا سوى أنها « تذكرك غلطة علمية » ، وسواء كان حديثه ذلك اعترافا بالخطأ أم حسرة على الظروف التي أخلت به الارتداد عما لم يكن ليركده عنه ، فإنه في الحالتين واحد من النادر التي أدت بالبحسار من الشكلية بعد رحله فاهزت العشرين عاما ... لحظة تركت - على قصرها - أثرا واضحا في مناهج التحليل الأدبي ، دخلت محوفا متميزة في حقول البنية الصوتية والتركيبية والإبداعية للغة الشعرية ، كما كانت راء دارت حولها للدراسات البنيوية في شق أضلع أوروبا ، ووصلت بطريق مباشر إلى فكر أعضاء حلقة « براج » اللغوية (٩) ، ومبادئ مدرسة النقد الجديد في أمريكا ، وحيات الهان - في النهاية - لاستقلال بعض المعرفي الرياضية والإحصائية والمصبلية في النقد الأدبي الحديث

(٤)

كانت معركة التشكيليين منذ البداية في « طية الشكل الأدبي » ، وفي معركة كهذه لم يكن مستعرا أن يكون المعول على ما به يصير هذا الشكل شكلا ، على أهمية الأدب من حيث هو قرن باللغة في المقام الأول ، ومن ثم تحتل نقطة لارتكار لديهم في طرق البحث الفيلولوجي وقصايا علم اللغة خاصة ، واستأثرت الأشكال الصوتية سهم بتحارب وإحصاءات متنوعة من عدد الأصوات المتردة ، وعدد مرات التردد ، والنظام الذي يوجهه تتابع

ويعتقد أن تلك النقطة الأخيرة هي التي تفسر لنا سر الاهتمام الشديد من قبل الشكليين بلغة الشعر فهي اللغة الأصغر في سلم الأساليب الوظيفية ، والعناية فيها بية الرمز اللغوي تغطي كثيرا على حجم العناية بالرموز ، كما أنها ليست أومانيكية الطابع من حيث استغلال الوسائل اللغوية ، بل تتميز بالتعقيد الشديد في انتقاء المواد وتنظيمها ، ومن ثم يمكن القول بأن لها أفعالا خاصة لا يمكن أن نهاجم أو نتفقد بسبب مجاورتها للمعنى اللغوي العام ، بل أكثر من هذا ، قد تبدو اللغة الشعرية - أحيانا - وكأنها إخلال مبهج منظم بالأحرف اللغوية ، ولا يمثل هذا الإخلال فيها يسمى بالضرر الشعرية ومجاورتها الضرورية والنحوية لحسب ، بل يعدها إلى الطابع المحوري الذي تنسم به هذه اللغة ، إذ هو طابع يلغوي بالدلالات الوضعية الأولى للكلمات ، ويولد منها بالمرج والتركيب والحذف والإحصار دلالات فنية ثانوية ، هي بمنزلة الشعر أهم وأولى من تلك الدلالات اللغوية الوضعية^(١٧)

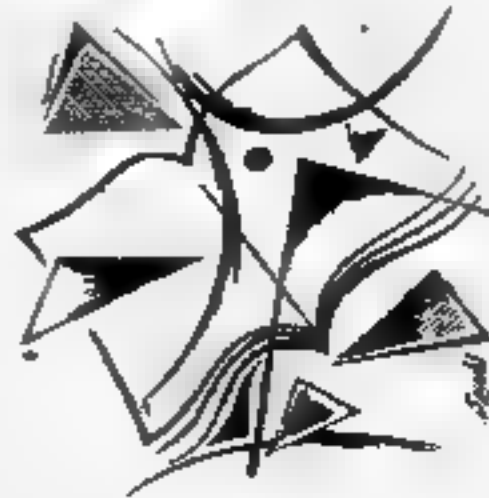
(٥)

ولعل قد اتضح - من ثمة - أن مقولة « الطريقة » وإطلاقها ثم في تطبيقها حل بية العمل الأدبي كانت حجر الزاوية في النقد الشكل ، فقد أهدت رواده على الضكك من أسر التوازي العتيق بين الشكل والمضمون في الظاهرة الأدبية ، وهي ظاهرة عضوية متكاملة بطبيعتها ، وعضويتها تقتضي بالضرورة أن يكون التأثير افعال مرتبطا بها ككل ، ومتعلقا بها كواقعة ماثلة ، وليس كمشروع مفروض ، وذا كنا نقبل الفارقة بين اللغة والكلام ، فإننا بالمثل - ومنطلقهم - نبي أن قبل الشدة بين مكونات العمل الأدبي ، وهي مادة صماء ، وهذه المكونات بعد أن تتخلق نظاما حيا من التراكيب والعلاقات ، هي في الوضع الأول في حالة غياب جهل كامل ، وهي في الوضع الثاني في حالة حضور جهل كامل ، وهي في وضعها الأول لفكت مهمة لا قيمة أدبية لها ، حل حين أنها في وضعها الثاني تستمد قسما من السق اللغوي الذي يؤلف بيها ، وما أشبه اليون بين الوصحين باليون بين وحرد الشئ بالقوة ووجوده بالفعل ، فهو بالقوة مجرد مشروع ، وهو بالفعل واقعه وأداء

يد أن هذا التصور الشكل للعمل الأدبي لم يحافظ على ثقائه طويلا ، لذا لبت أن تعرض لمراجعة

واتصالات ، قسوف تحد أنفسنا إزاء مأزق حقيقي ، لأن تلك الأحداث والشخصيات إن فصلت عن الطريقة التي يتم بها تنظيمها في عمل أدبي لم تعد لها قيمة فنية على الإطلاق ، وما هذه الطريقة في النهاية سوى شكل ، كما أن تلك الأفكار وهذه الاتصالات ليست قويا مجردة بل هي ما عبرت به الشخصيات في مواقف محددة من العمل ، وهذا التعبير أيضا شكل - ومن ثم لا يبقى أمامنا من العمل الأدبي - من منطلق شكل - إلا أن يتجسد في الصريقة التي تم بها تنظيم وحدات هذا العمل ، والنسق الصياغي الذي حصل من هذه الوحدات اللغة فنية حية

ونقد كان تصور الشكليين للظاهرة الأدبية على هذا النحو مقدمة أمامها « البراجيون » وطوروها تطويرا لا يخرج من أصالة - فإذا كان الشكليون قد فرغوا من لغة الشعر واللغة العملية النظرية - ورأوا في الأولى إحياء للكلمات وتكثيف لدلالاتها حين تتعثر من خلال إيقاع القصيدة ، بعد أن محجرت وجعلت في واقعها اللا شعري ، فقد فرق البراجيون بينهم وبين اللغة والواقع ، بين « اللغة باعتبارها نظاما كتابيا ، والأحداث الكلامية » واللهاجات الوظيفية باعتبارها تعجدا لهذا النظام وإعمالا له كسر اللغة في تصورهم - وطبقا لنظام اللغة السويسري فرديناند دي سوسير - تختلف عن الكلام ، فاللغة مجموعة القواعد والوسائل التي يتم التصرف اللغوي طبقا لها ، والكلام هو الطريقة التي تتجسد من خلالها تلك القواعد والوسائل في موقف بعينه ، ووظيفة بعينها ، ومن التماوت الوظيقي بين هذه الطرق الأدائية تبتق نظرة أخرى للغة الأدبية باعتبارها أكثرها تحيرا وخصوصية من لغة الحياة اليومية ، إذ تقع تلك الأخيرة من الوظائف التلموية عخاصية شديدة التواضع ، هي خاصية التوصليل أو الإبلاغ



لأصوات في الذات للعادة ، ومركز الأصوات في الواحدة الإيقاعية ، ثم دور القامة باعتبارها نموذجاً من محادج التردد الصوتي ، وأخيرا دور المستوى الصوتي جميعه في بية العمل الأدبي^(١٨)

ومع أهمية هذا المستوى فإنه لا يمثل سوى طبقة واحدة في سبيح معقد ومتعدد الطبقات ، أما الطبقة الثانية فضلتها وحدات الدلالة التي تشير إلى الكلمات مفردة ، حتى إذا ما انتقلت هذه الكلمات في ميات الحبل والتركيب أمكننا أن نتحدث عن مستوى ثالث هو مستوى البنية النحوية ، ثم مستوى رابع هو مستوى الصورة الجزئية الذي تتجسد به ومن خلاله تشكيلات المورف والأحداث والشخصيات واضحة لأن العلاقة بين هذه المستويات ليست علاقة سكونية جامدة ، بل هي علاقة تفاعل وظيقي بين الجزء والككل ، بين الوحدات العنصرية والاتساق الكندي ، فإن خصائص المعاني في اللغة الشعرية ليست حاصلة جمع هذه الوحدات ، وإنما هي - في التحليل الأخير - خصائص للنظام الذي تم به نسج هذه العناصر^(١٩)

وواضح أن هذه القيم المنهجية في العمل الأدبي لتجاوز فكرة الفصل التقني بين الشكل والمضمون ، بين الأسلوب الأدبي وما يظن هجري له ، فالأدب في حقيقته ليس إلا طريقة للتأليف بين المستويات المشار إليها ، ومعالجته بطس منطق - أي بطريقة أدبية ، تقتضي من يقصدي له أن يخطه تحليلا تكامليا ، وأن يجعل لطلب اهتمام ذلك الشكل الذي انظمت من خلال تلك العناصر المنهجية ، والشكل الذي لا يحقق أساسا إلا بفضل التأليف بين الأصوات ، ثم الكلمات ، ثم التراكيب في نظام معي^(٢٠) ، أما الأفكار المجردة والدلالات السباسبية ولاجتماعية فلم تحظ في التحليل الشكل - على الأقل في مراحل تطوره الأولى - بكثير اكرث

وبس من شك في أن أرقى الشكليين تجاه التوازي المفترض بين الشكل والمضمون هو الذي نقض بهم بل هذا لمصطف الأخير ، وليس من شك أيضا أن موقعهم تجاه هذا المصطلح لم يكن محورا من منطلق ، فإذا زعمنا بأن الشكل - في مفهومه التقليدي - يضم الوسائل النحوية التي يتدرج بها إلى التعبير عن المضمون ، وأن ذلك الأخير يضم محتويات تلك الوسائل من أحداث وشخصيات وأفكار

شامة من قبل الجيل التالي من النقاد ، بل ومن قبل بعض الشكليات أنفسهم ، وها هو «تبيانوف» يعترف صراحة «أن الحياة الاجتماعية تدخل في تروابط مع الأدب تظهرها للكلاسي قبل كل شيء» (١٨) . ولكن هذا الاعتراف - وأمثاله - كان من الإجمال بحيث أقصى مريدا من التصير للكيفية التي يتم بها هذا الارتباط بين الأدب والوظيفة الاجتماعية ، ومن هذا التصير ابتقت مفولتان في ديناميكية العمل الأدبي ، أحفظنا بما في مقولة «الطريقة» الشكلية من كلفة هذا العمل ونوتر العلاقات بين عناصره ، ثم أصابت إلى هذه الطريقة ما يختص بتولد الدلالة الفكرية والاجتماعية من هذه العلاقات والعناصر

مقولة الشكل الخارجي والشكل الداخلي

العمل الأدبي حسب هذه المقولة يتشكل أيضا من مستويات ، في مركز التواة من هذه المستويات تتخلق فكرة العمل وموضوعه ، وعلى سطح هذه التواة تتخلق درجتان تعبيريان يمكن أن نستخدم على نسبة الخارجية منها بالشكل الخارجي ، وأن نستخدم على نسبة الداخلية منها بالشكل الداخلي ، فالأول هو مجموعة الوسائل التي يمكن بواسطتها إبداع نسيج لغوي مجسم في تكوينه وتنظيمه للخصائص الشكلية الداخلية ، ومن هذه الوسائل ما هو صوتي مثل: القافية ، المجنيس أو أواخر الكلمات أو بداياتها ، وما ما هو عروص يرجع إلى الوزن الشعري ومكانة المقطعة والزمية ، وما ما يتعلق بالتركييب وطرق صياغتها ، كما أن ما ما يتعلق بتناسب أجزاء العمل ، كالأطوار ، الفارقة ، تشبيب الأداء القصصي بين الوصف والحوار ، وتوزيع الأداء المسرحي بين الحوار وملاحظات ملزلف ، وما إلى ذلك

أما الشكل الداخلي فهو نظام الصور الفنية الصادرة أساسا عما يدعى بطاقة التحليل ، ابتداء بالصور الشعرية أو المهرية ، المتمثلة في التشبيه والجار والكناية ونحوها ، وانتهاء بالصور الفكرية ، صور الشخصيات والطباع وما بينها من صلات تبادلية . إن الناقد - حسب هذه المقولة - ينفذ ضمن درجيات سلم صعودا وهبوطا ، فالنواة الفكرية تلعب دور النظام التحققي الذي تنتشر منه الدلالة من مستوى إلى آخر حتى ترحم مناخ العمل كله ، كما أن مضيق ثلاثة الكلاسيكية وتحولها إلى ما يسمى بالشكل الخارجي ينتج ما يدعى بالعلاقة للنعكسة ، حيث تولد البنية الداخلية من تلك البنية الخارجية . الأمر الذي يصبح مسار الرسالة الدلالة ويؤدي فوراً -

وفي ذات الوقت - إلى تعبير جازي في طبعة النواة الفكرية

إن قيمة هذه المقولة في التحليل النقدي تبدو واضحة في تحديد دور كل عنصر من عناصر العمل الإبداعي ، ومن ثم يكون ظاهرات الأنواع الأدبية بظواهر حطرتها من هذه العناصر . ففي الشعر يمثل الشكل الخارجي قلا نوعا أكبر بكثير مما هو في النثر ، وفي الرواية التعليمية يمارس الموضوع دورا يلقى نظائره في بقية الأجناس الأدبية ، وهكذا (١٩)

ورغم ذلك لم تنجح هذه المقولة من صومض ، وظلت العلاقة بين الشكليات الخارجية والداخلية قائمة رجراجة ، كما ظل مصطلح التواة شاحب الملامح ، مهمل هو مقصور على الدلالة الإعلامية التي تلدها بنية الرموز والتراكيب والصور ؟ أم هو يستوعب - بالإضافة إلى ذلك - الدلالة للمناخية وظلعة للكاتب وظرفه إلى الوجود على وجه العموم ؟ تلك الملاحظات تستلزم حذرا إلى منطقة الضوء مقولة أخرى طرأت تستأثر باهتمام قليل من نقاد ما بعد الشكلية . وإن كانت - كم سرى - غير بعيدة تماما عن ميراث الشكليات

مقولة التحول المتبادل بين الشكل والمضمون : يقابل الشكل في هذه المقولة ما أطلق عليه آخا مصطلح الشكل الخارجي ، وهو هنا ينصرف إلى القيم القصوية والتركيبية متكاملة . ودون اهتمام خاص بتعدد مستويات هذه القيم ، لأن كل قيمة منها لا تنكسب معنى ولا تقوم بوظيفة إلا من خلال الشكل الذي يسلكها ، فالإيقاع مرتبط بالانشاد ، وهذا الأخير مرتبط بالمعجم الشعري . والمعجم الشعري بدوره على صلة حميمة بالمخاطب المصوت . وهكذا لا يستطيع الناقد إلا أن ينظر في اللوحة بأكملها إذا أراد ألا يعلت من تحت بصره واحد من أسسها أو ألوانها

أما للمضمون فخير هذه المقولة فيه بين مستويين : مستوى «المضمون المباشر» المتمثل في الصور والأحداث والطباع والشخصيات وأفعالا ، وهي العناصر التي تعتمد بطريقة مباشرة نوعية التجربة الفنية ولغتها ، ثم مستوى «المضمون غير المباشر» الذي يعنى موقف العمل الإبداعي تجاه العلاقات والظواهر التي يصورها ، وما يستنتج من هذه الظواهر ، وكيفية

تفويجه لها ، ومدى نفوذه من أو تعاطفه إزاءها ، وهي دلالات فكرية عامة ، ثم هي دائرية لا محدثها الشكل غير خط مستقيم . بل تولد عبر ماضي المضمون المباشر ونتيجة له ، لأن نوعية انتقاء الكاتب لمادته ومبجته في تصميمها وتوزيعها ضمن إطار من الصلات والخطوط المتوازنة والمتقاطعة والمحمية - كل ذلك يورس إلى فلسفة العمل وطبيعة رؤاه الفكرية

ولعل لما لا يحتاج إلى تبينه أن للمضمون المباشر في هذه المقولة لا يكاد يحتل ما قصد بالشكل الداخلي في المقولة السابقة ، بل إن حرص الشكليات على وحدة العمل الأدبي - رغم تدرج عناصره - بين ذات لحرص عند من تلاهم من المحدثين مع تحوير في الصيغة التي ترجمت عن هذه الوحدة ، فالعلاقة بين الشكل والمضمون ليست علاقة ثبات ، بل هي علاقة تفاعل ، ولذا لا يبيها ليست طراعا صامتا ، وإنما هي حوار متبادل مستمر . أكثر من هذا ، ليست الصلة الاصطناعية بينها إلا لفرفة نظرية ، لأن المضمون - عند الممارسة في جانيها الإبداعي والنقدي - لا يبدو أن يكون شكلا ، تتحول إلى مضمون . كي أن الشكل لا يبدو أن يكون مضمونا متحولا إلى شكل ، وفي التحليل الأخير ليس لغة إلا العمل الأدبي بكامل وجوده وكيونه (٢٠)

(٦)

ولقد بدا في زماننا أن طرح وحدة العمل الأدبي على هذا النحو قد أصبح لتربها على صفة معادة ، فليس علينا إلا أن نتذكر أن الشكليات قد خاضوا فيه مدد أكثر من نصف قرن ، وفي ظل مناخ كان بعد الحديث عن «نقاء الشكل» واستغلال البنية الأدبية - صريا من اعرجطة الفكرية . وقد انتقد البانيون من بعدهم طرف الخطيئ فاسدوا به إلى مناطق عذراء في حقول الدراسات الإنسانية ، كي تسربت بعض أصداء مبعجه إلى فني النقد الجديد New Criticism في أوروبا وأمريكا ، ونسب عسيرا أن يجد ملامح شبه بين ناقد شكل يدعو إلى دراسة العمل الأدبي في ذاته . وكما هو - حدته أميثة عن وحدة مستوياته الصورية والتركيبية والإبداعية ، وناقد جديد يتوجه إلى النص كنقطة انطلاق ونقطة وصول بكل عليل ، الأول يهاجم مزيج الأدب النقدي لأنه وسعت في الخطاب

بين هذه الأساليب : من حيث خصوصيتها الأدبية أولاً ، ثم من حيث ازدياد حجم الدلالة التصويرية الإصاحفية فيها من حجم الدلالة الإعلامية Informative ثانياً ، ثم - أخيراً - من حيث صحتها الإصاحفية التي تغطي من الأفراد والانتظام عما يجريها عن إنتاج النص ، وفي هذه الناحية الأخيرة نحاسه حاوراً مستخدم المناهج الإحصائية في الكشف عن العلاقة بين الورد والإبداع ، وأخصصوها لبحث عملية نصية ، كما يبدو إلى قيمة الإثراء وإثرائها النصوي بعبء المشويات الشعرية

أولاً - والشعر أعرق فنونا الفولية - في حاجة إلى التذكير بأهمية تلك الدرجة الإصاحفية من درجات التحليل ؟ نل من ناطقه القول أن الإيقاع في القصيدة العربية يتولد من توالي الأصوات الساكنة والمتحركة على نحو خاص - بحيث ينشأ عن هذا التوالى وحدة أساسية ، هي النغمة التي تتردد على مدى البيت ، ومن ترددها ينشأ الإيقاع ، ومن مجموع مرات التردد في البيت الواحد يتكوّن ما يسمى بالنور الشعرى ومعنى ذلك أن عروض الشعر العربي إن روحيته هي الخصائص العامة للأصوات ما بين متحركة وساكنة ، فإن ما بين هذه الأصوات من فروق نوعية تعود إلى صوت ذاته ، ثم فروق كمية تعود إلى الطريقة التي يطلق بها ، والخصائص التي يكتسبها من السياق الشعري ، هذه الفروق لم تراع بما فيه الكفاية ، أو هي لم تراع أصلاً رغم أهميتها ، إذ بهم العروضي - في المقام الأول - أن تتساوى التعميلات في حفظها من الحركات والسكنات ، وأن تتساوى الأبيات في صحتها من التعميلات ، أما نوع الصوت وبيته ونمط إلقائه والزمن الذي يشترطه ومدى التناسب بين هذا الزمن وأرسته غير من الأصوات ، فأمور ظلت تدور في حطاق النوق المحصر للمبدع ، ثم في نطاق الاحساس الفردي للناقد ، ولم تكن من الصق والتنظيم والنهجية بحيث تمكن أن تؤدي إلى نتائج إيجابية ذات قيمة فيما يخص البنية الإصاحفية

والحال أن هذه البنية - فيما يخص - نظام لغوي شديد التعقيد ، ولا يمثل الورد والمادة - من أهميتها - سوى عنصرين في هذا النظام ، وإذا كان على الناقد أن يسعى - مثلاً - بظاهرة التكرار الصوتي في خواصه التوافقية ، فإنه من المصطنع ذاته مدعو للنظر في ظواهر تشبهها ولا تحل محلها أهمية - كتنوع

الظاهرة الأدبية بأبعادها - في النهاية - غاية الغايات ، بل يرجع كذلك إلى أن الممارسة هي تلك الاختيار الحقيق والصعب للتقدي الأدبي وأدواته ومصطلحاته ، إذ أننا كثيراً ما نستخدم نفس المصطلحات دون أن نعي عتبه كانه - بل ربما دون عناية إطلاقاً - بنصبح ما قصده بها ، ومن ثم قد يبدو على مستوى النظرى وكثراً مصفون على المبادئ الضرورية لفهم طبيعة العمل الأدبي ، حتى إذا ما عاين في تحليل هذه النظم إلى مجموعة نصية للنص يردت لمحموت من مواقف والافتك

وقد لا نجد الآن سوى قلة قليلة ممن لا يزالون يحتفظون بالفصل التحكي بين شكل العمل الأدبي ومصنوعه ، ومع ذلك فالاختلاف مع هؤلاء ربما كان أعمق من الاختلاف بين تلك الكثرة التي تنعز عن وحدة هذا العمل - لأننا في هذه الحالة الأخيرة مصطرون إلى مواجهة تادج عتبه من المعالجة النقدية - بين من يبدأ من المنسود إلى كيف نحلى من خلال مقدمات نصية مباشرة ومن يبدأ من الشكل بنية المحصول إلى الدلالة النظرية لكل عنصر من عناصره ، ومن يفهم الوحدة المتدا بها باعتبارها حاصل جميع الظواهر - عهد يتناولها على التوالى - متفقاً بذلك أنه قد أرمو وحدة العمل الأدبي حين استوى حديثها ، وهو اعتقاد يفترض نوعاً من المقابل بين الشكل والمضمون حين يوالى بينها حل هذا النحر - مع أن العلاقة بينها من التعقيد والتفاعل بحيث نذ من كل تصور يرضى التوازي للطلق أو جرحه (٢٣)

وإذا كان للشكيب مثل هذا الإسهام الذي سلفت الإشارة إليه فيما يخص وحدة العمل الأدبي - ربما كان أرفع في تحليل الإيقاع الشعري أوضح وأبقى ، فقد اشتوا بتطريتهم في الأساليب الوظيفية إلى حيث انتصروا آثارها في الفقرة بين الأجناس الأدبية ، ورأوا طباقاً أن اللغة الشعرية تحل قد الحرم



العكسي للعمل الأدبي باعتبار هذا الجانب مادة مستقلة ، وهو بهذا يهدم الفهم التدرجية لية العمل الشعري ، والثاني - يدير ظهوره هناك للتاريخ الأدبي الوصفي ونكل محاولة فعالة النص الشعري حفظ كونيقة سيرة أو نصية أو إصاحفية أو تتعلق ما يح لأفكا (٢٤) بل إنه لا يصحب أن يجد صلة قرابة بين نظرية الشكيب في هذا الصدد ومكرهات من يهت عن موضوعية المطلق الأدبي ومستللاته الكمن عن الوقائع وملاسات المخارجية ، ما بها حياة الكتب وتحريه الشخصية ، وما بال أنش - في بعده - هو ذلك الذي يمار به الإنسان الذي عاين من الدهر الذي خلق (٢٥)

ورعاً كان هذا الرافد الأخير - إلهوت ودعاء النقد احمده - أبرز المسارات التي المحدثها فكرة «استقلال البنية الأدبية» مروراً إلى نقدنا العربي الحديث ، وقد شهدت مساحتها الأدبية في الخصيبات والنسببات حواراً لم تحث عتده بعد حول أمثل المناهج لفهم طبيعة العمل الأدبي وتحليله ، ونطرق الحوار إلى جواب حبيمة الصلة بظنية النسخ مثل موضوعية الأدب وما تقتضيه من تكتيف المظاهر الذاتية للكاتب وتحسبها من خلال الصور والمواقف والأحداث ، بحيث تظهر في النهاية متعددة حل الفكر الخالق لا حل الانفعالات الباشرة ، ومثل استقلال العمل الأدبي ومدى الحاجة إلى فهم هذا الاستقلال في ضوء «اللاسات التاريخية التي حثت بهذا العمل وبكتابه - ومن هذه اللاسات ما يتعلق بشخصية الكاتب وطوار حياته - وما ما يتعلق بروح العصر ومناحه الثقافي والاجتماعي بوجه عام

والمثل أن هذا الحوار وأمثاله ليس بعيداً بسمعه عن بعض الزمن الذي بعشه ، وآيا كان مصدر هذه البضات فإن بوسعنا أن نرى المنوس نلتخلص من تجربة الشكبية ، وإن يكن بطريقةنا الخاصة - ولست هنا بصدد تكرار ما ورد في تصانيف هذه الدراسة ، إنما يكفي أن أشير إلى الفرقة العملية التي ميزت دراسات الشكيب ، وحوهم إلى التجريب والتطبيق فيما يتعلق بصرف اللغة الشعرية على وجه اخصوص ، ثم عكوصهم على التحليل الوظيفي للبة الأدبية وأبعادها بوجه عام ، وجسمها اتفاق توحى بأن مهمة الناقد المعاصر في تحليل معيار النص الأدبي عدت أكثر إلحاحاً من مهمته في التذكير والتظير ، ولا يرجع هد - فقط إلى أن المهمة الأولى تتصرف إلى

الأصوات ، ومدى انسجامها ، وسنة تردها ، فإذا شاء أن يطلع إلى عالم الكلمات فرما انتصت إلى حجة من الموازنة ، وسنة تردها كذلك ، ومدى المائلة أو مخفضة في بدايات الحمل الشعرية وأصجارها ، ورعا مضى إلى أبعد من هذا فدرس الباقى التراكيب من منطق تحليل مماثل ، ففى من حيث هى وحدات تستمد من خواص الأطراد والمخالفة ، والتكرار والتسرع ، قيسها في إيقاع القصيدة .

وبلانشه في هذا المقام أثر حري بالكتابة في شعرنا العربي . وخاصة في ظل الفجوة الناشئة بين الشعر وقراءه . فبعضه تبرز بعض السمات الزمنية في الإيقاع ، كاسدى الذى يلمح الصوت طولا وقصرا ، ومساحة الوقت الذى يستغرقه كل من المقطع والكلمة والحمل عند الإلقاء ، والسكانات والفواصل وأطوالها وموصفها . كما أنه يلقى الجانب الصوتى في القصيدة ، ويضيق عليه زعماء إيقاعيا متجددا ، فهو يقتضى للرب الأسلوب ثلوثا صوتيا يختلف عند الاستعمال عنه عند التعجب أو عند الحمل لإعبارية . كما يشاوت في تلك الأخيرة من البلاغ المرد إلى التوكيد ، ومن الإثبات إلى النفي ، وهكذا تظل الحجة في صعود وهبوط ، حتى إذا انتهى المعنى هبط الصوت وأوصى بانتهاله . وإلا صعد ثانية وأشعر . مثلث بأن ثمة للمعنى بقية . وهذه الطريقة يضى الانشاد إلى دلالة إحصائية تغذى الدلالة الكبرى للمثل وتنميا ، صحيح أن قراءة الشعر ليست صورة مصغرة من الغناء ، إذ لا توجد فيه درجعات صوتية محددة ، أو قواعد صارمة يجب التزامها عند الإلقاء أو القراءة ، ولكنه ما من شك في أن طبقة الصوت في القراءة الشعرية تتراوح نواوحا بينا ، وهذا التراوح في الطبقة عنصر هام من عناصر الأداء الشعرى (٢٤)

..

وقد يكون من المفيد - مع عنت هذه الدراسة - أن تشير إلى ما بدأت به ، فمعى فكرة التشكيل هى التطور الأدنى ، والسيرة للمعدة التى يسلكها هذا التصور ، والثى لا تمنى التعاقب أو الأطراد - ضرورة ، بل قد يتقاطع أو تنحى أو تتعكس ، مرتدة إلى الماضي البعيد أو القريب ، آخذة من ، مسردة عنه ، راضية منه ما اعتبر لحينه جوهريا ، مؤكدة فيه ما اعتبر في رمة هامشيا ، حتى لتبدو معالم نوحه في البائية وكأنه لا يقدم فيها ولا حديد ، بل

يقع من الصور سلطنا الماهج والتيارات المختلفة فوق مراكز ثقل بوعية ، انكأث عليها حتى خرفت بها

فلذا أعتنا الشكلية بمعطها فقد نجح لها مامحة من عطاء في دراسة لم البية الأدبية وتحليلها ، وقد غريد لمتعرف لروادها بأدبية للوفان حين كان عليهم الاختيار بين دور الأدباء ودور الدعاة ، وإذا حاكمناها بمعطها فقد نجح عليها أنها لم تنج من المتعطف الأبدى الذى تعرض له للنلوس والتيارات الأدبية في كثير من حالاتها ، حين يدفها الملق في إنكار جانب إلى الملق في التأكيد على نفسه . وقد لا يخلو الملق في الحالتين من أثر ، فهو آية لحوار المبدع ، والتجديد الشعر ، وللوراة الأدبية للملحة

هوامش البحث

- (١) ي . ن . تنيانوف ، في دراسة له صادرة سنة ١٩٢٧ بعنوان - قضية التطور الأدنى - وقد ألقتا ترجمة أسماء للراجع للكتبة بالروسية إلى العربية لأنفراد الأول بعض الرموز الكتابية التى لا لا تتوفر عند الطباعة
- (٢) هذه الدراسة تسمى كتابه «الأدب» - ليجرد - سنة ١٩٢٧
- (٣) هذه الكلمة مكونة من مجموعة الأسماء التى تبدأ بها الكتاب التى تشكل من مجموعها حوان هذه الطباعة في اللغة الروس ، فاسم الأول يسر أن كلمة «جميع» وتلك وثالث تبدأ بها الصفة «شعرية» ، أما الأسماء الثلاثة الأخيرة فاختصار لكلمة «نفس»
- (٤) انظر الدكتور صلاح فضل - نظرية البنية في النقد الأدبى - مكتبة الأنجلوس سنة ١٩٧٨ - ص ٤٥ - وقد تعرض ثمة بتحليل لحلة من مبادئ الشكلية من حيث هى وقد هام من روافد البائية
- (٥) انظر : Bown, C. M., The Heritage of Symbolism, London, 1959, p. 229
- (٦) فريد من التصيل من محاولات الرمزيين في الشكل يرتفع لكتاب هذه التطور
- (٧) فرم والرمزية في الشعر المعاصر - الطبعة الثانية - دار المعارف سنة ١٩٧٨ - ص ١١٩ وما بعدها
- (٨) فخر ل أ تيموفيف - نفس نظرية الأدب - موسكو سنة ١٩٧١ - ص ٢٧١

(٧) انظر لوسق وارى ، ريبه وبيك - نظرية الأدب - ترجمة محي الدين صبحى - دمشق - ١٩٧٢ - ص ٢١٩

(٨) السابق - ص ٢٧٠

(٩) جأ صدور هذه الملة في مدينة بفرسبورج - ١٩٠٩م

(١٠) يشير هنا إلى مجموعة من الدراسات لشركة «سوم» ، وشكوفسكى ، «بيلمانف» ، «بريك» ، «جاكوفسكى» ، وغيرهم ، ومن أبرز هذه الدراسات - بحوث في نظرية اللغة الشعرية - ١٩١٦م ، «صحة الشعر» سنة ١٩١٩م ، «رواصح الموضوع الأهم في هذه الدراسات هو «لغة الشعر»

(١١) محمد رقم ٢٧٢

(١٢) تعرف الأمريكيون على مبراث الشكلية الروسية ومبادئ حلقه براج عبر شخصية جاكوفسون ، فقد ألقى بويرك أثناء المطر الأدبية الثانية مجموعة من المحاضرات عن البنية لأنتروبوسية ، وكان أثر هذه المحاضرات صاحب في الدراسات البائية الأمريكية وربما كان هذا هو السبب في أن الأمريكيين كانوا لمب من الفرنسيين في اكتشاف الشكلية ، فمن حين ير كتاب فيكتور إيرينش Russian Formalism ، سنة ١٩٥٥م ، يرى بعض الشكلية ومبادئ لم تدم في الفرنسية إلا مع صدور كتاب تودوروف ، نظرية الأدب ، الصادر سنة ١٩٦٥م - فريد من التصيل من أصول البنية الأمريكية براج حلال : بين ، نيسلار البنية - لكن من الفريضة الأمريكية حلة الفكر العربى للمعاصر - المعداد ٩ ، ٧ - ١٩٨٨م - (بيروت)

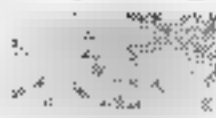
(١٣) يبدو حلة الأثر واضحا في واحد من أبرز أعضاء هذه الملة هو «ريته وبيك» ، وقد أصدر سنة ١٩٤٩ بالاشتراك مع أوسن وارى ، كتابها لألف الذكر Theory of Literature الذى يعتبر من مواضع هذه منه وثلة لفكر الشكلين وحلقه «براج» ، وما من التصيل من الأطوار التاريخية للشكلية براج وزارة المعارف الأدبية المختصرة - الجزء الخامس سنة ١٩٥٥م

(١٤) أوسب ريك في بحث له بعنوان und-Figurs انظر لوسق وارى ، ريبه وبيك - نظرية الأدب - ص ٢٠٧

(١٥) درس تيبورف خصائص «الحال» في لغة الشعر كتاب «قصية اللغة الشعرية» الصادر بموس سنة ١٩٦٤م - انظر لرجع الأسبق ، وجده لغة المترجمة في التحليل الأدنى تأثر الناقد البولندى «رو» بيجاروف ، كما تأثر بها المليون من بعده

(١٦) الكلام للناقد الشكلى الألمانى «ساد بير» في كتابه und Form probleme in der Literatur انظر الشعر وتصيل الفكره في كتاب «سيموفيد» - الألف الذكر - ص ١١٣

فصول



فصول



(٢١) قد ظهر النقد الشكلية في مختلفها كتاب
ميجستف تايج علم اللغة في القرن التاسع عشر
والعشرين الطبعة الثانية - موسكو سنة ١٩٦٠
ص ٨٦ نظره - ناقد سلفسكي ص ٥٠٥ - راسيل ٥٠
بيلار - في هناك الأنف الخد كبر - ديسون - كبر
على الطرحه الامريكه - المرجع ذاته - ص ٩٦

(٢٢) نظر David Dantes. Critical Approaches to
Literature. London. 1959. p. 243.

(٢٣) انظر عن ديناميكية العمل الأدبي د. م. كاتر - هذه
الصحف تحت عنوان - بنوق العمل الأدبي - هذه
الصحف - القاهرة - يناير سنة ١٩٧٦ م

(٢٤) شريد من التفصيل في هذه الفكرة يراجع كتاب
الزمر والرمزية في الشعر القديم - ص ٣٦٢ وما بعدها
وكذلك المراجع م. صبيحة به

(٢٥) تم حلقه برامج ومبين حلقه الشكلية يراجع
سبر - لاجدات - لاجدات - (مجموعة حوث)
موسكو سنة ١٩٦٤

د. م. كاتر - استخدام نموذج الوسيط في علم اللغة
الاولي - ضمن كتاب - الحشد في علم اللغة -
موسكو سنة ١٩٦٥ -

ومن الطريف - عندنا - من هذه الفكرة لاجره
عن اسم - انه ثم بين به الشعر وتالعه العامة عند بعض
الاستاذين المعاصرين - وسببه - ويرى - انه قد يرد من اللغة
الأدبية يستعمل نفس المعاني اللغوية ولكن في
مب نظره حدهم - فليس بذلك من القواعد اللغوية
حيث يفسر أمه - نظره
G.W. Turner, Stylistics, Penguin Books
1975. p. 16 17

(١٨) انظر مجلة الفكر الثوري المعاصر في عدديها الثاني
التيها - ص ١٠٢

(١٩) انظر - كاجان M. S. Kagan - دراسة في دائرة
مبادئ الأدبية اشار إليها - تحت عنوان -
Structure

(٢٠) انظر - ليونيد - امسي نظرية الادب - ص ١٣٥
وما بعدها - وفي بعد ذكره ان بعد التحول المتبدل
بين الشكل والنصوص بقرينة بعد - الاول في نفسه
- هيجر - خال - نظر مؤلفه - كاتر - ص ٢٢٤
الاول - ص ٢٢٤



بمناسبة:

معرض القاهرة الدولي الثالث عشر للكتاب

٢٩ يناير - ٩ فبراير ١٩٨١

ينظم:

مركز تنمية الكتاب العربي بالهيئة المصرية العامة للكتاب

حلقة دراسية موضوعها:

لغة الكتابة للطفل

ترأسها الدكتورة سهير القامحاوي

ويفتتحه فيلماحطة من الامانة المختصة بفتح لهما المجال

ودلت أيام : ٣٠ ٣١ يناير ٢٠١٠ فبراير ١٩٨١

بالسراي رقم ٧ بأرض المعارض بالجزيرة

الهيئة المصرية العامة للكتاب

البنائية

من أين ؟
والى أين ؟

الدكتورة نبيلة إبراهيم

والبناء لغوياً أو معجبياً هو الطريقة التي يتكون منها إنشاء من الإنشاءات ، أو جهاز عصوى ، أو أى شكل كلى ، هذا يحدث من بناء من الأمية المنشأة ، فابنى لا أصبح في الاعتبار الأول المواد التي صنع منها هذا البناء ، سواء كان من الطوب أو من الحجر ، وإن كانت المادة تتحكم في طريقة إنشائه ، كما أنني لا أفرق بين الأجزاء الرئيسية أو الفرعية في هذا البناء ، وإنما المهم أن أحدد الطريقة التي تتجمع بها المواد والأجزاء من أجل إنشاء مبنى يؤدي وظيفة محددة ، هذا يقلل هذا التعريف إلى اللغة (بحث الكتاب حب عوالم البناء واللغة) ، فإننا نجد التشابه قريبا فالوظيفة لأساس لغة هي التوصيل ، التوصيل عن طريق الكلام العادى أو العمل لأدى فكلام لعادى يوصل معنى بطريق مباشر ، أما العمل الأدبى فهو يوصل بطريق غير مباشر من خلال إنشاء الشاط الروحى ، هذا كانت الوظيفة الأساسية من بناء الإنسانى تلبية الاحتياجات العيشية ، فإن هذه الوظيفة تقدرها في اللغة التوصيل والبحث عن العلاقة بين الأجزاء مكونة البناء لإنشائى ، يساويه البحث عن علاقة العناصر اللغوية بعضها ببعض لإثبات ما يد كات اللغة قد أدت وظائفها وهي التوصيل والفرق بين البناء اللغوى والبناء المادى هو الفرق بين المجرد والحسى وليس من السهل تعريف المجرد ، ولكن يمكن القول بعملية ذهنية

(١) البالية أو البوية ، كما يحلو للبعض أن يسميها ، كلمة أصبحت ، منذ حقبة ليست بالقصيرة ، تتردد في أبحاث الباحثين في مختلف مروج العلم والمعارف الإنسانية وليست البنائية مجرد اصطلاح ، بل هي منهج تحاول الدراسات المختلفة في العلوم الطبيعية والأنثروبولوجية والعربية والأدبية والفنية أن تفتقه في إصرار ، إلى درجة أن لقارىء الذى يجد منه عارفا في مباحثها ، أصبح يتساءل عما إذا كانت البنائية قطعة أم مدما ، أم هي أقرب ما تكون إلى العلم الذى يعتمد على الفروض والطرق أم هي مجرد منهج يدعى أصحابه أنه المنهج الأفضل الذى يوصل إلى الكشف عن الحقيقة

وبعداً بتعريف المائدة أو ، بالأحرى ، بتقديمها إلى القارىء من خلال شرح دوافعها لمكورتها وفلسفتها ، ومن خلال أمثال بعض الكتاب الذين يتسوسها ويحاولون الإفادة منها في دراساتهم مع شيء من الحفظ

يحاول أحد الباحثين البائين تعريف البناء بقوله : « لنبدأ في تعريف البالية من منطلق المصطلح العام للبناء الإنشائى ، بدلاً من أن نطلق من مفهوم فلسفى

مفہوم الخدمۃ فی عقود عہدہ محدودہ من تنصیبات فی
تجمع فی مساکن محدودہ من الزعمی فی سہل و عسہ
الانسان ، بوجہ المحدود ، یکہ مقصد و انہی سہل
و صحتہا تدرج السوگ ، بحفظ ہر مہرہ طویلہ کی خبر
سہا مجموعہ من المشکلات امتیازہ فی کل مردہ بوجہ
انسان سہل ہوتا ہے منہا ، سرچہ حد ہر سہل کی
بصا غیر حقیقہ فی حقیقی ، انہی سہل ہر سہل ہر سہل
ہر سہل ہر سہل ہر سہل ہر سہل ہر سہل ہر سہل
الوجوب فی الخلق انسان علی ہر سہل ہر سہل ہر سہل

مهل يعنى هذا أنه ليس هناك به ثلاث مركزة في عقل الإنسان و
خارجة ؟ ما يؤكد جولدباخ أن الأبنية الذهبية تتغير مع تغير الموقف
والأحداث لكي تتكيف مع الموقف الجديد ؟ تعنى به ليس هناك دواء
للأبنية إلا في أنخص خصائصها الشكلية إلى سحدد لبناء في جوهره
بحروره محقق وظيفة في ماسة معينة وتجميع الأبنية الصغيرة في
النهاية لتكون بناء أكبر ، يكتشفه العالم ايمالى المتفرس

هذه الفكرة ، فكرة عدم وجود البناء المركزي ، يوضحها مديرنا ، أكثر من ذلك في مناقشة له حول فكرة المركز فهو يقارن مرة أخرى بين البناء الإنشائي وبناء الفكر الإنساني ، ف يرى أن البناء الإنشائي لابد له من مركز أو محور ثابت جامد يمثل بكل ما حوله ، وإلا لم يحل البناء وإساره . ولكن البناء في تعريف العلوم الإنسانية لا يمثل مركزاً ثابتاً ومحدداً . ومن ثم فإن البنية تبحث عن بناء ليس له مركز إن البناء وظيفة ، وهو لغة حرة وفق نظام محدد ولو كان هناك مركز للبناء ، أو كان هذا المركز البنائي معروفاً أو محدد الميزة من قبل ، لما كانت هناك تلك الرغبة في التعبير الإنساني منذ أن خلق الإنسان على وجه الأرض . وما كانت هذه الكثرة المائلة من أعطاء السلوك البشري ولكن لما كان للمركز البنائي حالاً ، فقد انحدت اللعبة التي تمثل الفكر الإنساني أسكالا متوسعلا لا حصر لها ، بحيث يمكننا أن نقول إنه في غياب المركز كبر التعبير ولعل غياب المركز البنائي الذي يمكن أن يطلق عليه مصطلح الخففة ، هو السبب في احتداد الفلاسفة في تحديد هذا المركز ، ومن ثم في اختلاف نظرياتهم الفاسفة فبينهم - مثلاً - لم يدر الحقيقة في وجود الحس ، بل رأها في الوجود المتأخرين - وروند راند في داخل نفس الإنسانية ، وحطم هيدجر فكرة المتأخرين وأكد أن الحقيقة في الوجود وكل هذا السعي وراء اكتشاف مركز البناء مدغم فكرة - أنه في أن البناء نظام له وظيفة وليس له مركز وكل واحد من هؤلاء الفلاسفة وغيرهم قد اكتشف بناءه ولكنه لم يكشف مركز بنيانه

فأبداً لا يبحث في محتوى الشيء وخصائص هذا المحتوى . بل يبحث في علاقة الأجزاء أو العناصر بعضها ببعض : بقصد الكشف عن وحدة العمل الكلية ، وذلك من خلال نموذج يقدمه الباحث أشبه ما يكون بالنموذج الهندسي أو الرياضي . وفي وسع هذا النموذج أن يسوعب الوحدات أو العناصر التي يتكون منها العمل على نحو يبرز علاقة بعضها ببعض ، سواء أكانت تلك العلاقة ظاهرة أم خفية . ولا يعد النموذج في هذه الحالة منفصلاً عن العمل نفسه ، فهو لا ينشأ إلا من خلال الملاحظة التي تعتمد على الاختيار الذكي لهذا العمل ، بحيث نستطيع أن نقول إن النموذج هو البناء . وإذا بدأ النموذج مختلفاً في طريقة تركيبه من نمو عليه العمل ، فإنه يعتمد عليه كلية من حيث قدرته على استيعاب كل عنصر من عناصره في إعادة تركيبه . وكلما كان النموذج قادراً على تمثيل العناصر لمكونة للعمل ، و ربط بعضها ببعض على نحو يستكشف كوامنها ، وليس مرتكراً على مجموعة من الأفكار المسبقة الدرجة ، كان مضابقاً للعمل نفسه ، أو نفس الحقيقة الخفية (١)

ورعنا مكتنا هذا التعريف من أن نحدد معومات أساسية لفكرة

البنائية لنحصنها فيما يلي

أولاً : إن البناء من صبح الحمل أو النفاس لطاهرة ما أو الحمل ما وليس هذا ببناء سوى التكتف عن العلاجات المشاكلة بين عناصر الحمل حيث يصبغ به الحمل أو اللداس هو به العمل به

ثانياً إن البنية لا تبحث عن المحتوى أو الشكل ، أو عن المحتوى في إطار الشكل . بل تبحث عن الحقيقة التي تحجب وراء الظاهر من خلال العمل معه وليس من خلال أي شيء خارج عنه

ثالثا : ان معنى توحيد المصالح غير كفاية العمل او بمقتضى وليس
مضمون العمل في الشيء سوى حقيقة

على أن هذا تعريف يدور حول "بنائية كميّج" ،
ونكته لا تفسر لنا ما بين توصيل الباحثين "ثنائيون لفكرة
الناء وإذا كان البناء عملية ذهنية ، فهل له وجود
خارجي ؟ أو له على الأقل شكل محدد في نفس الإنسان ؟

بقول جولدسمان في تصريح مصدر هذا الشأن إن الإنسان
له وعي محدود . وهذا الوعي المحدود يسبب آلافاً

ولكن إذا سلمنا بأنه ليس هناك مركز محدد للأية ،
تساءل أليس هناك تشابه بين الآية ٢ وتعبير
إذا كان العقل البشري يحل مشاكل من خلال بناء
وإذا كانت هذه هي صفة العقل البشري منه
فهل هناك تشابه بين طرق تفكير العقل البشري

في استيعابه لمشكلاته ، وفي الوصول إلى طريقة حلها ؟
هنا ننصح علينا أن نعود إلى الأنثروبولوجية البنائية لكي
تتكل أبعاد مفهوم البناء . وإذا ذكرت الأنثروبولوجية
البنائية ، ذكر ليى شراوس ، الذى لا يعد رائد
الأنثروبولوجية البنائية فحسب ، بل رائد البنائين بصفة
عامة

وسيم علم الأنثروبولوجيا أو علم الإنسان أولاً بمعركة الإنسان
لأولى . وليس الإنسان الحقيقي غير المزعج . ومعرفة الإنسان الأولى
تعى دراسة فكره وسلوكه اللذين يتصلبان من خلال أشكال التعبير
المعوى ومن خلال أنماط السلوك التى تكيف العلاقات الاجتماعية
وحث إلى نمط التعبير . لغوية كانت أم سلوكية ، مصدرها العقل
البشرى . فلا بد أن يجمعها أساس واحد من التفكير . فإذا استطاع
الباحث الأنثروبولوجى أن يلم بأنماط السلوك وأشكال التعبير ، فإن
مهمته بعد ذلك هى الربط بين بعضها وبعض وفق نظام تحليلي حدده
بى شراوس ، كما سنشير إلى ذلك وشيكاً ، بهدف الوصول إلى منطق
متكامل أو نظام العقل . ولا يخص هذا المنطق والنظام العقل البدائي
وحده ، بل يخص العقل البشرى بعامه . ذلك أن العقل البشرى الذى
هو فى الأصل مادة لم تتغير من حيث تكوينها ، يستقبل الإشارات من
العالم الخارجى ويترجمها وفق نظام أساسى واحد ومن ثم يتصلب إلى
الفكرة الأساسية الأولى فى الأنثروبولوجيا كبنائية . كفى وحدة بناء
العقل البشرى .

وسيم الجدل حول هذا المفهوم على النحو التالى :

إن ما نعرفه عن العالم الخارجى إنما ندركه من خلال حواسنا .
ومن يجمع على الظواهر التى ندرکها خواصها وفقاً للطريقة التى تعمل بها
حواسنا ، وعلى نحو ما يكون العقل مهياً لأن ينظم المسيات التى تعذبه
ويترجمها . ومن أهم خواص العملية التنظيمية للعقل أنه يقطع
استمرارية المكان والزمان التى تعيش فيها إلى وحدات بحيث تكون
مهيئاً لأن يتركز فى المجال الذى تعيش فيه على أساس أنه يحتوى على
عدد كبير من الأشياء المتصلة التى تنتمى إلى صفوف من المسيات ،
كما يتركز فى الزمان على أساس أنه يحتوى على أحداث منفصلة وليست
متتالية . ويتناقض مع هذا النظام أننا نضع حركاتنا بحركة فى عناصر ،
ومنظمة فى الوقت نفسه فى نظام كل ، وذلك على نحو ما مستقبل نتاج
لطبيعة هزءاً ومظماً

وهنا نسوق مثالا يستدل به الناثيون لتأكيد أو توضيح هذه
الطريقة التى يعمل بها العقل البشرى ، وهو أننا نرى فى حياتنا الألوان
لخلفة موزعة بين الأخضر والأصفر والأحمر والأبيض والأسود .
يسئل الإنسان هذه الألوان على نحو متصل . ولكنها تترجم داخل
نفسه بشرى بوصفها إشارات لمعان لا تتأى إلا من خلال خلق
علاقات بين هذه الألوان ، ثم يعود فيصنع من هذه المعاني شكلاً أو
أشكالاً لخصائصه . فإذا بالأبيض يتحد مفهوم اجتماعي غير الأسود ،

وإذا بالأحمر يتحد مفهوماً معارصاً للأخضر . وفى مرحلة حضارية
أخرى يصبح اللون الأحمر علامة الوقوف فى المرور ، أى يصبح إشارة
للتنبه بالخطر فى حين يصبح الأخضر إشارة للسماح بالمرور أى بإزالة
الخطر . فلما شاء الإنسان أن يبحث عن لون وسط بين الأحمر والأخضر
ليكون إشارة ثالثة لها معنى آخر ، اختار الأصفر . وهذا تصبح الألوان
فى النتاج الحضارى انعكاساً لظواهر طبيعية^(١) .

على أننا نلاحظ أن هذه الألوان توجد بجانب بعضها البعض فى
الحيز المكاني ، وهى فى الوقت نفسه استمرارية متصلة من ناحية علم
الفضاء . ولكى عقل الإنسان قطع استمرارية الزمان والمكان ، واستقبل
العناصر متصلة ، ثم عاد وجمع بينها فى شكل وحدات متعارضة ،
بحصل بينها وسط لا يتنى إلى هذا ولا إلى ذاك . وهذا هو البناء .
وكذلك نلاحظ أن أنماط الألوان إشارات للمرور ، ليس سوى تشكيل
جديد لبناء الألوان كما حددها العقل البشرى القديم . وهذا يؤكد مفهوم
ليى شراوس وغيره لبناء العقل البشرى القديم . فابناء ثابت ، ولكن
طريقة تشكيله ظاهرياً هى التى تتغير .

وبناء على ذلك ، فإننا عندما نقوم بدراسة العاصر البنائية
للفظواهر الحضارية ، فإننا نقوم فى الوقت نفسه بالكشف عن طبيعة
العقل البشرى وهذا الكشف يصدق على عقل الإنسان المعاصر بقدر ما
يصدق على عقل الإنسان البدائي ، فتتاج الحضارات مختلف كل
الاختلاف على السطح ، ولا يفتل الأنثروبولوجى عن إدراك هذا
الاختلاف عندما يقارن حضارة الإسكيمو بحضارة الإنجيز مثلاً ، أو
عندما يقارنها بحضارة سكان استراليا الأصبيين . ولكن حيث إن كل
الحضارات من نتاج العقل البشرى ، فلا بد أن تكون هناك فى مكان ما
تحت السطح ملامح يشترك فيها الناس جميعاً . وفى هذا يقول ليى
شراوس : « والأنثروبولوجيا البنائية (فى هذه الحالة) تقدم فى نوعاً من
الرضا الذهني ، فهى تربط بين تاريخ الكون من الطرف البعيد ،
وتاريخنا أنا من الطرف القريب ، وهى تكشف القناع عن الحركات
المشتركة فى الوقت نفسه »^(٢)

وعلاصة القول عند ليى شراوس أنه من خلال مراقبتنا لكيفية
إدراكنا للطبيعة ، ومن خلال ملاحظتنا لتصلبات الأشياء التى
ستحدثها ، فإننا نستطيع أن نستخلص حقائق محددة عن ميكانيكية
التفكير البشرى . ولكن ، إذا كان للعقل البشرى بناء ، وإذا كان بناؤه
هذا يستلزم من الطبيعة ومن الكون ، فهل للطبيعة والكون بناء ؟ وهل
هذا البناء هو بعينه الذى تسقطه الإنسان على فكره ؟ يجب ليى

شراوس بأن الطبيعة تحكمها ، بدون شك ، قوانين محددة ، وهذه
القوانين تعرفها العلوم الطبيعية قبل أن تعرفها العلوم الإنسانية . على أن ما
التمثله الإنسان من قوانين الكون والطبيعة ، يشتمل فى تلك الظواهر التى
يحدث له فى شكل نتائج متعارضة . فهناك على المستوى الكونى الحبسة
والموت ، والليل والنهار ، والظلمة والنور ، وموت ونحت . وعلى
مستوى المخلوقات . الرجل والمرأة ، والإنسان والحيوان ، والحيوان
والطير . وهذه النتائج المتعارضة والمتكاملة فى الوقت نفسه ،

يعنى أن هناك اتعاقا من نوع ما بين القول البشرية في مستوياتها الحاصرة المختلفة . وأكثر من هذا فإن فريزر قد وضع كيف أن للمفاهيم الأساسية لهذه المخططات تنكر في أشكال حاصرة جديدة لتتحى انتسابها إلى الفكر القديم . ومع هذا ، فإن فريزر قد ذاع قط أن هناك بناء أساسيا واحدا للعقل البشرى ، بل إن تسميته لوجود الخائل بين الفكر القديم والحديث بالمخططات ، يكشف عن مذهبه في تطور الفكر الإنسانى بعد أن مر مراحل حاصرة تدرجت في أثره . فحينما ما هو إلا روثوب نسيت إلى فكر الإنسان الحديث . ولكنكم لا تسمي اتعاقا تنكر لثباتى الحديث مع الفكر القديم في بناء . وهذا بعد كن فريزر . نكتي برصد طواهر هذه المخططات المعكبة ورصد مظاهرها المتعددة . ومن هنا يأتي الاختلاف الحد بين الأنثروبولوجية التطورية والأنثروبولوجية الثانية . فالأولى نكتي برصد الطواهر ولا تتجاوز السطح إلى الأعماق ، أما الثانية فهي تبدأ من الظاهر . ونكتي برصد ما تتجاوز إلى الباطن ، بحثا عن النظام اسقى

فإذا انتقلنا إلى « دوركايم » الذى يقال إنه أحد الدين أثرو في لبي شتراوس ، فإننا نشير أولا إلى أن « دوركايم » كان معاصرا لكل من « فرويد » و« دى سويسر » ، بل إنهم كانوا جميعا من جيل واحد . فقد ولد « دوركايم » في عام ١٨٥٨ ، و« فرويد » في عام ١٨٥٦ ، و« دى سويسر » في عام ١٨٥٧ . وليس غريبا أن يجمع هؤلاء فكر واحد هو فكر القرن التاسع عشر ، الذى كان يتحو إلى تفسير تعبى الإنسان وأنماط سلوكه وإبرار وظيبتها في إطار نظام شام . وليس غريبا كذلك أن يكون كل منهم من أتباع مدرسة جديدة . ففرويد رائد مدرسة علم النفس التحليلى ، و« دى سويسر » مؤسس علم اللغة الحديث ، وبمثل كان « دوركايم » مؤسس علم الاجتماع الحديث . واللغة كنظام يقايد نظام النفس الإنسانية عند فرويد ، كما يقايد نظام المعايير والمستندات الجمعية عن دور كايم . ولقد تأثر لبي شتراوس بدور كايم بقدر ما تأثر بدى سويسر وفرويد ، كما سنرى وشبكا .

فإذا بدأنا بدوركايم ، فإننا نجد يرفص التفسير التاريخى والسبب في مقابل الاهتمام بدراسة نظم للمعايير المنهكة في الأفراد ، وهى تلك المعايير التى تحلق إمكانيات واسعة لأنشطة مختلفة المعانى . ومعنى هذا أن لبي شتراوس يتفق مع دوركايم في رؤيته للنظام الاجتماعى برصد كنهه متعددة من الشواهد المرتبطة بالسلوك الإنسانى ، كما يتفق معه في أن دراسة الفكر الإنسانى لا يمكن أن تتحقق من خلال دراسة عناصره المنفصلة لأنماط سلوكه وأشكال تعبىه ، بل لابد أن تتحقق من خلال انكشاف عن النظام الذى يحكم في مظهر هذه العناصر .

٥٥ -

أما عن التقاء الثانية بعلم التحليل النفسى ، فهو يشمل فيما سبق أن ذكرناه عن اهتمام النابير بصفة عامة ، وعلى رأسهم لبي شتراوس . بما سمعه الشاط اللا شعورى للفكر البشرى . ومن المعروف أن فرويد ومدرسته يردون الأنماط السلوكية إلى الكويز النفسى الواحد للحس

وعبرها ، هى التى تنمطها الإنسان وكونها بناء فكريا لحياته الاجتماعية ، فإذا باطل والمهرم يمتلأ التركيبة للمعارضة المتكاملة ، التى كيف بناء حياته على المستوى الاجتماعى والحسى واللعبى ، وإذا به يميز بين ما هو طبيعى وما هو حصارى . بل إن الإنسان خلق هذه تركيبة على حسبه فجعل اليد اليمنى تمارض اليسرى ، نتيجة معارضة مفهوم اليمن اليسار

إن نمادج الفكر والسلوك الإنسانى ، كما يقول البيانيون بصفة عامة ، مؤكدين أساس بناء الفكر البشرى ، لها مظهران : مظهر شعورى ومظهر لا شعورى وكلاهما ينصح لبناء معين . ومن الخطأ أن نكتفى بمظاهر الجانب الشعورى في دراسة بناء الفكر الإنسانى . كما أنه ليس كافيا أن نرد بعض الطواهر إلى اللا شعور . فسواء كانت مظاهر سلوك والفكر على المستوى الشعورى أو اللا شعورى ، فهي ليست سوى أشكال متنوعة من التعبير أساسها بناء كل واحد . ومن هنا يمثل مفهوم التحليل البنائى على أنه إجراء لتصنيف مستويات الطواهر الاجتماعية ، وربط بعضها ببعض في مفاهيم كلية واحدة . وعندئذ ندرك العلاقات بين هذه الطواهر في مسيراتها المختلفة من ناحية ، كما أننا ندرك العلاقات بين التاج الشعورى وبناء اللا شعور من ناحية أخرى . فالبيانيون يؤكدون وجود ميكانيزم في الإنسان . بحدوثه بوصفه قوة بانية . وأكثر من هذا فإن هذا الميكانيزم ، أو بالأحرى . تلك القدرة الموروثة مهيئة على نحو يتيح لنا أن نحدد الآفاق للممكنة لطريقة تكوين اشكل الكلى أو بناله . ومهمة التحليل الذى يعتمد على التفكيك والربط ، هو اكتشاف العلاقات بين مظهر وآخر من مظاهر الحياة الإنسانية ، أى اكتشاف بنائها .

٥٤ -

على أن نود . قبل أن نستعرض في طريقة تطبيق لبي شتراوس هذه الصيغة التى رسمها لبناء العقل ، أن نقف رفة شرف بها على الروايد التى صبت في فكر لبي شتراوس وكونت هذا المفهوم للتكامل عند البناء والبنائية . على أننا إذا تفعل هذا ، لا يهنا فكر لبي شتراوس في حد ذاته ، ولكننا نود أن نكشف ، من ناحية ، عن إحساس المفكرين من قبل بوجود ما يمكن أن يسمى ببناء الفكر البشرى ، وجهدهم في سبل تدعيم هذا الحس ، كما أننا نود ، من ناحية أخرى ، أن نبرز مدى الاختلاف بين ناليه اليوم وتصورات هؤلاء البانيين

ولبدأ بالأنثروبولوجيين أنفسهم . فقد ما يقرب من مائة عام ، حاولت مدرسة جيمس فريزر ، التى تسمى بالمدرسة التطورية ، أن شت ، من خلال الاعامات الأنثروبولوجية المقارنة ، استمرارية وجود بعض الأنماط المعكبة القديمة عند الإنسان المتحضر ، وهى تلك الأنماط التى سميت بالمخططات Survivals ، وتشمل في بعض العادات والمعتقدات والتصورات . ولقد أثبت فريزر بقاء هذه المخططات في موسوعته « الفصن النهى » وه القولكوير في العهد القديم . وهذا

البشرى ومن هنا جاء تسميتهم للمسويات انفسه بـ
شعور والاشعور.

والاشعور من وجهة نظر علم النفس التحليلي . هو تلك المنطقة التي
تكتسب فيها مبرعات التي لا يرضى عنها الشعور . وهذا فان اصحاب هذا
العلم يحاولون سرعوا منطقة الاشعور بمصدا الكشف عن الحقيقه
خاصه مع التي تصفوا احياا على السطح في شكل ظواهر سلوكية على
حرفه . وهذا يعني ان علم النفس التحليلي . شبه ثنائي . بدأ
من صاهر يندخل في باطن . وأنه يبحث عن البقاء وراء الظواهر
متفرقة . وهذا ما يقر به الناليون أنفسهم . ولكنهم بعد ذلك
يؤكدون ان هناك اختلافا جوهريا بين علم النفس التحليلي والسانية
فإن كانت السانية تتفق مع علم النفس التحليلي في أنها ترى في سلوك
الإنسان معنى أعظم من المظهر السطحي ، وإذا كانت تتفق معه في أن
بناء أو النظام الذي يبحث عنه يقع في مناطق عاترة من تكوين الإنسان
الحي . فإن وجه الاختلاف يتمثل في أن النظام أو البناء الذي تبحث
عنه سانية يقع في عمق التاريخ البشري . وفي عمق التكوين
يكون . و حين أن البقاء الذي يبحث عنه علم النفس التحليلي يقع
في الاشعور . بل في يشكل محتواه في النهاية حياة الفرد الفردية

وهذا هو السبب لا غير بين حائقي الشعور والاشعور فحسب كما
يعلن علماء النفس . ونكتب نصيب في ذلك مصطلح
Non-conscious وهو مصطلح يصعب ترجمته إلى العربية . اللهم إلا
إد تعبير وترجمناه حدة خارج الشعور ويصير سنابول لحد
مثلا على سبيل تقرب مفهوم هذا الاصطلاح إلى ذهن القارئ .
بعضية البنى . فاشي ليس فعلا لا شعوريا . كما أنه ليس فعلا شعوريا
كاملا . بمعنى أني عدد مني لا أكون على وعي بحركة المشي وكيف
أقوم به . ولكننا في وقت نفسه لا نستطيع أن ندعي أن المشي حركة لا
شعورية . وأهمية تحديد هذا المستوى من الشعور بالنسبة للسانيين . هو
. كثير من أفعال الفرد في حركة الحياة الاجتماعية يتم على هذا
المستوى فقد يمارس الفرد سلوكا تنبئه الجماعة . ولكنه لا يتساءل
عن مصدر هذه التجربة ودوافعها . وأكثر من هذا فإن أغلب أعماله
وسنوكه على المستوى الشعوري لا يكون إلا على المستوى الجسمي أي
أنه لا يفعل فعلا متفرد ولكن من خلال الجماعة . وهنا يصل إلى
اصطلاح آخر استحدثه سانيون وهو اصطلاح Intrsubjective
هذا . الدب . ونكتب لذلك امتداحا مع الجماعة . فدائيبا لا يكون
إلا من خلال الجماعة . وهذا الاصطلاح مهم لفهمه بالنسبة للسانيين .
لأنه تمهد لتفكره بناء

على أنه لا تدرس أن سلوك الفرد لا يكون بالضرورة إلا على هذا
المستوى الجسمي . في كثير من الأحيان يعطى صوت الفرد حيث لا يشعر
أنه يسلك من خلال جمعه . بل يقف على بعد منه . وهذا السلوك
فردى لا يمارس فيه أحد . ومع ذلك فإن وجود الفرد على بعد
الجمعه لا يعني انقصه عنها . بل يعني أنه يبحث فيها موضوع يتأمله
هذا ما في الاصطلاح الثالث وهو Inter subjective الذي يعني أن
تد بحث بين جمعه لا من خلاه . حقا إن ادوات في هذه الحالة

يكون مبررة . ولكنها لم تكن حير على هذا النحو إلا لكونه د . تعيش
وسط جماعة . وهذا يعني أن هناك قطبين من نفس . الذات التي
تكون من عدة دوات . والذات التي يكون تعبر موضوعا لها .

وحلاصة القول . إن الذات التي تبحث عنها السانية ليست هي
الذات التي يبحث عنها علم التحليل النفسي . إن الذات التي تبحث عن
السانية ذات اجتماعية . وهي ذات قديمة وحديثة . ولا يمكن أن تنبئ
هذه الذات إلا مع الجماعة أو من خلال الجماعة . أما إذا كانت الذات
حالة خاصة . فربما تركها السانيون لتكون موضوعا لدراسة تحليلية
نفسية .

٦- ويقت علينا بعد ذلك أن نشير إلى ما أتدده بين

شترافوس من دي سوسير الذي يعد رائد علم لغة
الحديث . والواقع أن إفادة شترافوس من علماء اللغة
المحدثين . وعلى رأسهم دي سوسير وياكسون . كانت
إفادة مباشرة . لما توصل إليه هؤلاء من نظم لغوية .
أعده شترافوس أساسا للتحليل . ولقد صرح شترافوس
كان لعلماء اللغة هؤلاء من فصل على الأنثروبولوجية
البنائية

ويبدأ دي سوسير نظريته بالتعبير بين اللغة كنظام Langue . واللغة
كسيمان . كلاما كانت أم كتابة Parole . لقد رأى أنه إذا كان يعلم
اللغة أن يعني بكل حقيقة تحت لغة نسب . فإن الأمر يصبح بنويش
بالد . ولكن شحب هذا . لابد من عرض اللغة ودراستها بوصفها نظام
اجتماعي . بل بالأحرى مجموعة من لحقات . وأن هذه الحقائق ليست
سوى أوصاف الشئون الحايية التي يرتبط بعضها ببعض في وحدة من
المعاني والأفكار التي لا تتمثل إلا في ذهن الإنسان . والتي تعبر عنها
باللغة . فإن اللغة إذن ليست سوى بناء بشري (سيمبولوحي) . وهو
الاصطلاح الذي استخدمه دي سوسير منسبا لمستقبل هذا العلم . علم
الإشارة . الذي أصبح مستقلا حقا فيما بعد . واللغة بوصفها نظاما
إشاريا ليست سوى جزء من علم الإشارة العام الذي يمكن أن يدرس
الأنظمة المختلفة . وإذا كان لنا أن ندرس نظام اللغة وحقيقتها . كما
يقول دي سوسير . فعليا أن نظر إليها في علاقاتها بالأنظمة الإشارية
الأخرى . كما أننا نستطيع أن نرى أوصاف جديدة على الطقوس والعدت
والسوك الاجتماعي إذا اعتبرناها نماذج لغوية

أما الأساس الثاني في نظرية دي سوسير . فهو ما سماه بالإشارة
اللغوية . ويتلخص شرح دي سوسير لهذا المفهوم في أن التسميات اللغوية
ليست سوى مقاهم ترتبط بذهن الناطق بها فاللمسى Sign إذن هو
تركيبية من صورة صوتية Sign.fier ومفكرة Sign.fied والعلاقة بين
الصورة الصوتية والمفكرة علاقة بعضية . بمعنى أنه لا علاقة مفهوم
الشجرة بصوت الكلمة . بدليل اختلاف صوت هذا الشيء بين لغة
وأخرى . فلكي ندرس اللغة إذن لابد أن ندرس وحدة الكلمة بتأديتها
الثلاثة بوصفها مسمى . وبوصفها صورة صوتية . وبوصفها معنى

الفرد الذي يتعامل مع اللغة في شكل تعبير حلال ومعنى حد أو تشومسكي بحث في الشيء الثالث الصبر وهو عدد يعبره يرجع جملوها إلى العقل الداخلي وإلى المنطق ، وهذا يشير إلى أنه بوصفها نظام اجتماعيا كما قال دي سوسير ولكن هذا نظام يمكن الفرد من أن يؤديه وسائل مختلفة . وفي هذه الحالة يكون للمضمار لغة خاصة بها وقد أتاح تشومسكي بذلك الفرصة لإعادة النظر في اسجد . غير انفس في الحالات الإنسانية المختلفة على نمطى التردى والجرى وهذا يشبه ذلك ما يسمى بعلم النفس المعنى

ويعود مرة أخرى إلى ساليين الأثريولوجيين ، إلى ليلى شراوس . ليرى إلى أي حد قد في تطبيقه من البنايين اللغويين . ثم يرى في بعد إلى أي حد قد انقد الأدبي منه ومن اللغويين معا

عندما يتحدث ليلى شراوس ومن تبعه من بنيانيين عن مسجهم وهدف هذا المسح . فإن نفس بهم يقول كلام دي سوسير عن نظام اللغة واصطلاحاته مباشرة إلى افعال الأثريولوجى والاجتماعى . أما عندما ينطلق ليلى شراوس إلى مجال التطبيق ، فهو يفرد ولاشك خصائصه التي دعت الكثيرين إلى أن يتفوا على بعد من . بعد دراستها دراسة جديدة ، وأن يتساءلوا عما إذا كانت النتائج التي توصل إليها حقيقة أم هي مجرد دعة . وعن حلوى هذه التحليلات المستبعدة الشاملة .

فليلى شراوس يتحدث من الوحدة (سوكا) كانت أم نظاما اجتماعيا أم وحدة لغوية) التي تعد في حد ذاتها نظاما معقدا ومتحدا من الإشارات . ثم تتجاسر الوحدات من حيث إن كل إشارة أو مصطلح يكون موضوعا لإشارة أخرى ولا يتكشف معنى هذه الإشارات أو الاصطلاحات إلا عندما تتحد داخل نظام كلى . وهذا الكلام يتفق مع فكرة نظام اللغة عند دي سوسير .

وهو يتحدث عن البناء الذى يحتل وراء العمليات العامة ، وكل منها يعارض الآخر . فبينا يتميز البناء بالمحافظة والسكون والتبلور . تتميز العمليات بوضوحها واعتمادها على المصادقة ولكن عندما نضع هذه العمليات لتحليل السالى فإنها تكشف عن النظام الذى يحتل وراءها

وهو يتحدث عن استغلال البناء عن تبار الزمن . فكل بناء على حله آخر . وقد تحدث في البناء تحويلات عن طريق العمليات التبدلية والتعويضة . ولكنه يظل ثابتا في أساسه سواء نظريته في هذه وفى عبر التاريخ أو رأسى من خلال التكريرات الحصرية وهذا يذكرنا بعصل دي سوسير نظام اللغة عن تصورنا التبعى . كما يذكرنا بتفسيره بين التحليل الألفى والتحليل البرادى

ونقد هذه الاصطلاحات في اللغة المنطوقة أو المكتوبة الأصوات ومعنى وشواهد أو الدلالات

والأساس الثالث في نظرية دي سوسير هو العلاقات اللغوية ، بحيث إنه لا علاقة بين صوت الكلمة ومعناها . لأن المفهوم لا يتحدد إلا في ذهن الإنسان . فإن دراسة الكلمات في حد ذاتها لا تمثل بناء اللغة . بل إن بناء اللغة أو نظامها لا يمثل إلا في العلاقات بين الكلمات أى في بوحدات لغوية وهذه الوحدات اللغوية تقوم على أساس التسلسل التركيبى Syntagmatic ، ولكن الترابط المعنوى بينها بين وحدات أو كلمات أو كان موضعها Paradigmatic ، هو الذى يربطها ويضمن . يتم هذا الترابط على أساس التعارض . فلكل كلمة غير الوحدة . لابد من أن تكون في علاقة مع بوحدات الأخرى متعوضة . وقد احتجبت متعاضدات يمكن لكل منها أن تحل محل الأخرى في السياقات التعبيرية .

وأخيرا نأتى إلى الأساس الرابع والأخير في نظرية دي سوسير . وهو نظام الوصل Synchronic والنظام التالى Diachronic . ونقد فصل دي سوسير بين الاصطلاحين في دراسته . وعنى بصفة خاصة بالنظام الوصل لغة . ولم يفعل هذا لانكاره تاريخية اللغة . فلكل لغة تاريخ . وفي ذلك شك . ولكن هذا التاريخ لا يتعارض مع نظام اللغة . وهذا قد فصل أن يفصل بين العمليتين للتكرير على دراسة اللغة بوصفها نظاما في حدتها الزمنية . لأن قانون التوازن الذى يربط الكلمات بعضها ببعض . بوحدات بعضها ببعض . يتفصل عن قانون التطور (١٩)

ثم كان لنظرية ياكسون في الأصوات اللغوية تأثير آخر في بناية ليلى شراوس . وبعد رومان ياكسون أحد أقطاب مدرسة براج اللغوية ، كما أنه كان زميلا لشراوس ومحاضرا معه في نيويورك . وقد اشتركا معا في دراسة بعض الأعمال الأدبية . وتتلخص نظرية ياكسون الصوتية في الثنائيات المتعارضة بين حروف العلة (الألف والواو والياء) والحروف الصامتة الأساسية (الكاف والباء والتاء) . ويبدأ الطعل ، كمرحلة أولى من مراحل التعبير المعنى . بالمقلدة بين هاتين المجموعتين من الأصوات . يحدث صوت يتداول بين القائمة والمعددة . وبين الانتشار والاختصار (٢٠)

من أنه لا يحق لنا أن نترك اللغويين الذين تركوا أثرا كبيرا في ساليين . دون أن يشير إلى العالم المعنى تشومسكى ، وما أحدثه من أثر في تصور المسح البنى . فعند وضع تشومسكى البناء المعنى ضمن الأسس العامة التي تستمد وحدتها المكسلة لا من القوانين البنائية الثابتة . كما هو الحال عند شراوس . بل من قوانين التحول المرتبط بالتعبير الاجتماعى المعنى . وهذا لاكتفاء لا يرجع إلى النظام العام للغة فحسب بل يرجع إلى تنظيم الدنى لها . وقد ترك هذا التحول في دمه نعمة أثره لا في الساتية المعنوية وحدها . بل في نظرية الساتية بصفة عامة . فقد وضع سالية المتطورة مفاهيم أساسية للبناء هي تكامل والتحول والتنظيم الدائى . ويتكامل البناء المعنى . من وجهه نظر تشومسكى . على مستويين . مستوى المعايير المحددة للغة . ومستوى

الطبيعة ، لأنه ، نتيجة لاحتفاظه ، بسنة كبيرة من الماء ، يقبل التلف بسرعة ، شأنه في هذا شأن المأكولات الطبيعية التي تنفس بسرعة لاحتفاظها بالماء .

ومثلت ليبي شتراوس في الأطعمة مشهور . وهو يرسم على البحر التالي



ويقال إن ليبي شتراوس استعار هذا المثلث في الأطعمة من مثلث باكسون في الأصوات اللغوية الذي سبق شرحه ، والذي رسمه كذلك على البحر التالي



ثم يضي ليبي شتراوس في جذله حول الأطعمة في نطاق مفهوم الضيعة والحصارة . فيبين أن الإنسان لتخضر قلب المفهوم الأساسي لهذه الأطعمة ، فإذا باللحم المشوي والمدخن بثلاث طعماً أرق من المظهر (أي المسلوقة) على الرغم من أن المشوي والمدخن بثلاث مرحلة طبيعية . والمظهر يمثل مرحلة حضارية . كما سبق أن ذكرنا . وإن ذلك هذا على شيء ، من وجهة نظره ، طالما يدل على أن بدء العنصر الطبيعي ، في شكل ما ، يمثل الوساطة بين الطبيعة والحصارة .

ويظل ليبي شتراوس ينفذ في كل حركته الحياة لإنسان ، بقب الوصول إلى مراد من الكشف عن ساء فكر لإنسان . حلال طريقة تعامله مع الأشياء . فإذا به يكتشف أنه لم يدرك (مشرع) وعدل الحل الدين هما من نتائج الطبيعة . قد حوّلها لإنسان من نصيبه إلى الحصارة . عندما استخدم النار في تدخين سمح حيوانه إلى ما يشبه بعد . وكذلك عندما استخدم النار في طرد الحل من حول العسل ثم استخرج جبه وبعده من وضعه في الطبيعة إلى عدمه في حصته

وهكذا يرى كيف يتحرك ليبي شتراوس في مستويات جميعه مختلفة . ليحي كيف يحل الإنسان مشكله من خلال بناء فكري ثابت وهذا البناء مستخدمه في أشكال مختلفة ، حسبها تنطق وطبيعة الموضوع

وهو يتحدث عما يمكن أن سمبه بالتناوب المعنوي الذي يربط بين الوحدات ، ابتداء من أصغر الوحدات حتى أكبرها ، لأن كلاهما يمثل بناء صغيراً في حد ذاته ، ثم تتجمع الأبنية الصغيرة لتكشف الحقيقة عن جوهر البناء للكل . ولهذا فإن ما يصدق على الأصوات اللغوية يصدق على الحملة وعلى العمل الأدبي كله . وما يصدق بالنسبة للتشكيل الأدبي للتكامل يصدق ، من ناحية البناء ، على نظام الطعام ، وأنسلوب اللباس ، والأنظمة الاقتصادية . ونظام العلاقات الاجتماعية . . إلى غير ذلك .

هذه النظرات وعبره تشير بوصف إلى تأثير ليبي شتراوس بآراء دي سويسر . سواء فيما يختص بتأكيده نظام اللغة . أو فيما يختص بالأسس التي وضعها هذا النظام .

فإذا انتقد بعد ذلك إلى اجمال التطبيق عند ليبي شتراوس . فإننا نبدأ بالإشارة إلى تلك الوحدة الثانية المتعارضة التي شغلت ليبي شتراوس وسيطرت على جميع أعماله وتحليلاته ، ومعنى بذلك المقابلة بين ما سماه للطبيعة والحصارة

من المسلم به أن الإنسان انتقل من المرحلة الطبيعية إلى المرحلة الحضارية بمجرد أن بدأ يدرك تميزه عن الحيوان . حل أن الانتقال من المرحلة الطبيعية إلى المرحلة الحضارية لم يتم دفعة واحدة بل تم على دفعات . وهذا التغير الذي كان يحدث كل مرة كان يترافق بدافع من بناء محدد لفكر الإنسان . وهو مرحلة ما هو كائن . يمكن أن يكون قادراً وصل إلى حل . فإن هذا الحل يعمل في ثباته وسطاً بين ما كان عليه وما أصبح حصاراً . وما يلبث هذا الحل الذي توصل إليه أن يمثل مشكلة أخرى تمثل متعارضين آخرين بينهما وسطاً وهكذا .

ويشير ليبي شتراوس إلى اصطلاح التايو . أي الهرم . نصفه خاصة . فقاء هذا الاصطلاح ما هو إلا أثر من آثار هذا الحذل بين الطبيعي والحصاري . فمعنى الهرم أن هناك ما يعارضه وهو المثل . ووجود الهرم إلى جانب المثل يعني أن الإنسان أدرك منذ الزمن القديم ضرورة إلغاء نظام لم يكن الإنسان يفرق فيه بين المثل والهرم . فلما وضع التصنيف الجديد للعلاقات الحسية المسموح بها على المستوى الاجتماعي ، ظل يحتفظ بهذا الاصطلاح ، أي التايو ، الذي يشير إلى تقديم والحديد معاً ، أي الطبيعي والحصاري .

وعلى هذا النحو من البناء الفكري ، نظم الإنسان طعامه . أو حتى . فقه من مرحلة طبيعية إلى مرحلة حضارية . والمرحلة الطبيعية تعني أنه كان يأكل أي شيء وحده . لم يكن أم نباتاً . ثم عرف النار . وهي عنصر طبيعي كدبت ، واستعملها في المشواء ، وفي تدخين السمك بالاحتفاظ به مدة طويلة . وإلى جانب هذا عرف الطهي عندما أصبح الأنواع . أي عندما دخن الحصارة . ثم استمرت هذه النظم في الطعام مجتمعة . وما نزال نحسها حتى اليوم . وهي تشير إلى الضيعة والحصارة فليس يمثل للطبيعة ، وبالمثل المشوي والمدخن ، إذا لم يستعمل في صنعها وسيلة حضارية . ويظل المظهر بعد ذلك إشارة للحصارة . ولكن هذا الشيء الذي يحمل معنى للحصارة يحمل في الوقت نفسه معنى

يقوله : « إنني لا أدعي أنني أبين (من خلال تحليل الأسطورة) كيف يفكر الإنسان من خلال الأسطورة ، ولكنني أسمى لأن أبين كيف تفكر الأسطورة في عقل الإنسان دون أن يكون واعياً بالحقائق »^(١١) . ولهذا فقد شبه شتراوس عملية الأسطورة بعمل الـ Bricolage ، وهو اصطلاح فرنسي يعنى ذلك الشخص يستطيع أن يصنع شكلاً أو أشكالاً متكاملة من عناصر مفتتة متفرقة غثلمة .

والآن ، كيف يحلل ليثي شتراوس الأسطورة ؟ إنه يحللها وفقاً للتحليل للموسيقى ووفقاً للتحليل اللغوي . فالموسيقى ، ومثلها اللغة ، تكون على نحو بناء الأسطورة ، من عناصر أفقية وعناصر رأسية فالعناصر الأفقية في الموسيقى هي المبلودي ، والعناصر الرأسية هي المارموني ، وكلاهما يكون النغم الموسيقي المتكامل . واللغة أفقية ، أي تركيبة . عندما تعرض الكلمات بجانب بعضها البعض . وهي في الوقت نفسه رأسية ، متمثلة في وحدات وفي تشكيلات هذه الوحدات ذات العلاقات المتعارضة أو المتواقة أياً كان مكانها من التعبير

وتحليل شتراوس لأسطورة أوديب مشهور ومع ذلك فمن نسوقه للقارئ باحتصار لكي نتضح فكرة البناء الكاملة عند شتراوس وتلخص أحداث نص أسطورة أوديب الذي اختاره شتراوس من هذه الأحداث المتسلسلة التالية

١- كادموس يبحث عن أخته أوروبا التي اغتصبها زيوس .

٢- كادموس يقابل التنين ويقتله .

٣- يولد من نسل التنين المخلوعة الأخوة الاسيرطيون ويقتل بعضهم بعضاً

٤- أوديب يقتل أباه لايرس الذي يعد أحد حلفاء كادموس في الحكم على طيبة .

٥- أوديب يقتل أبا المول (أو أن أبا المول يتحر بعد أن حل أوديب لغزاً) .

٦- أوديب يتزوج أمه بعد أن يحتل عرش طيبة خلفاً لأبيه لايرس .

٧- إيثوكليس يقتل أخاه بولينيكس ، وهما ابنا أوديب من أمه جيوكاستا

٨- أنتيجون تدفن أخاها بولينيكس ، على الرغم من أن هذا كان محرماً عليها ، وعلى الرغم من تحذير خالتها كريون لها

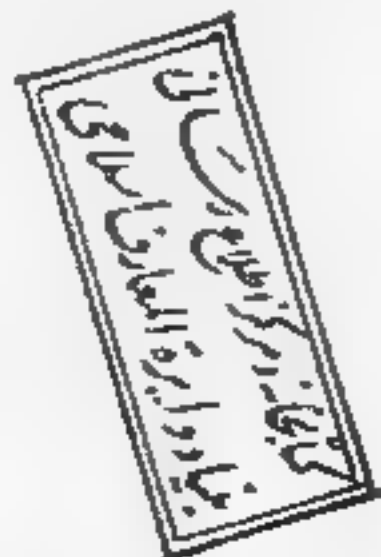
ويرجع المهتم أن نظم الحياة المختلفة تتجمع بوصفها نظاماً إشارية لتكشف عن البناء الفكري . ولهذا فقد تكلم السائون بإسهاب عن الإشارات عبر اللغوية ، وذلك جرباً وراء فكرة الإشارات اللغوية عند دي سوسير

وقد استطاع «رولان بارت» الذي جمع في أعماله نقاش البينة بأسره على مع شيء من الوضوح الذي ، استطاع أن يوضح فكرة الإشارات عبر اللغوية من خلال جداول وضعها لنظم الأكل واللبس ، مستخدماً في ذلك اصطلاحاً دي سوسير الرأسي paradigmatic والأفقي Syntagmatic . فمجموعة الملابس التي يصطلح في لبسها بحزمة من الرأس حتى القدم ، تشير إلى المناسبة أو الزمن الذي ترتدي فيه ، في الحزن أو في الفرح ، في الصباح أو في المساء . وهي في هذا تمثل اللغة من حيث هي تركيب متسلسل . أما قطع الملابس التي لا يمكن أن تلبس في وقت واحد على جزء واحد من الجسم ، وإنما تلبس بالتبادل ، فهي تساوي اللغة من حيث كونها وحدات متغيرة تتصنع لمسمى واحد . مثل الأسماء والأفعال ، أي أنها تساوي اللغة في نطاقها الرأسي . وبالمثل فإن الأطباق المتتالية التي تقدم في وجبة واحدة تمثل الجملة ، كما أن الأطباق المختلفة التي يختار واحد منها حسب الوجبة هي تمثل نظام اللغة من حيث كونها وحدات فأسية تتغير وتتبدل^(١٢)

- ٨ -

هل أننا لا نستطيع أن ندعي أننا عرضنا فكر شتراوس وغيره من البنائين كاملاً من خلال هذا العرض السريع ، فقد كتب ليثي شتراوس وحده مؤلفات ضخمة ، ومقالات مسهبة ، مزج فيها بين النظرية والتطبيق ، كما وضع فيها الأسطورة إلى جانب السلوك الإنساني ، ووضعها كليهما إلى جانب نظم الحياة المختلفة ، مستملاً تلك المادة العريضة في بلورة بناء فكر الإنسان . هل أنه لا يدعي أن هذا البناء هو هدف في حد ذاته ، بل هو مجرد أسلوب ذهني لتنظيم الحياة والوصول بها من حالة اللا توازن الذي يشعر به الإنسان في فترة من الفترات إلى حالة التوازن . وكما عادت حالة اللا توازن ، عاد العقل ليعمل ببناءه في إعادة خلق التوازن .

وعمل تحليل شتراوس للأسطورة ، أو بالأحرى الأساطير ، يمثل جهداً آخر مكملاً لفكرة البناء الذهني . ويرجع اهتمام شتراوس بتحليل الأسطورة التي ألف فيها كتاباً من ثلاثة أجزاء ضخمة تحت عنوان «نظم الأسطورة» Mythologica ، إلى أن الأسطورة تجمع كل خصائص الفكر الإنساني . فالأسطورة لا تتعامل مع الحقائق إلا من خلال الرمز الإنشائي ، وهي تجمع بين كل خصائص الفكر الإنساني . وهي تجمع العناصر المتفرقة ، ثم هي قادرة على تكوين العلاقات بين العناصر المختلفة . ولهذا فقد حدد ليثي شتراوس هدفه من تحليل الأسطورة



(١)	(٢)	(٣)	(٤)
١ - كادموس يبحث عن أخته	لايلاكوس (والد لايبوس) معناه الأعرح
٢ -	كادموس يقتل الثعبان	لايبوس (والد أوديب) يعنى مشلول يمين
٣ -	أوديب (يعنى صاحب القدم الثورمه)
٤ -
٥ -	أوديب يقتل أبا نفون
٦ - أوديب يتزوج أمه
٧ -
٨ - أثينيون تدمر أساطيرها

هذه الأحداث يرتبها ليبشتروس في نظام أفق ورأسى . بحيث يقدم النظام لأفق أحداث الأسطورة متسلسلة تسلسلا زمنيا . و حين قدم النظام الرأسى بناء الأسطورة . وبذلك يكون التحليل على النحو التالي :

وإلى هنا يقف شتراوس في نص الأسطورة ، التي تعد وحدة من مجموعة من الأساطير السابقة واللاحقة لها . وكل أسطورة تعد وحدة من حد ذاتها ، ولكن الأساطير جميعا تتجانس في تحليلها ، وتعد تشكيمات لبناء واحد . ولا محل لأن نذكر هذه المجموعة الكبيرة من الأساطير السابقة واللاحقة هذا النص . ولكنت نحيل القارئ إلى قراءتها كاملة في كتاب شتراوس من منطق الأسطورة السابق ذكره . أو في كتاب « لينش » عن ليبش شتراوس .

وعلى كل ، فحينها بإزاء أربعة أعمدة . وتمثل الأعمدة الثلاثة الأولى أحداث الأسطورة إذا ما قرئت في نظامها الأفق متسلسلة حسب أرقام الأحداث . ولكن كل عمود يحمل في حد ذاته مجموعة من الأحداث المتناسقة حول معنى واحد وإن اختلفت تشكيلاتهما . فالعمود الأول يمثل المبالغة في قرابة الدم Overrating of blood relations أما العمود الثانى فيمثل الاستهانة بقرابة الدم (Underrating of blood relations) والعمود الثالث يقول إن الإنسان تغلب على الوحش انهول فقتله أو تسبب في قتله . أما العمود الرابع فهو لا يقول شيئا أكثر من تفسير معنى الأسماء ، وهي كلها تشترك في أن هذه الشخص لا تستطيع ، بسبب إصابة ما ، السير على نحو عادى .

إذا كانت عاصر كل عمود تقدم دلالة واحدة ، فما علاقة دلالات الأعمدة بعضها ببعض ؟ هنا يوضح ليبش شتراوس أن العلاقة بين العمودين الأول والثانى علاقة متعارضة ومكاملة لبعضها بعضا في الوقت نفسه . فالمبالغة في تقدير القرابة يقابله للمبالغة في عدم تقديرها ، كما أن قتل الوحش يقابله عدم قدرة الإنسان على الحركة الطبيعية . ولكننا ، عند هذا الحد ، لا نستطيع أن نهم للأسطورة معنى . ولا بد إذن من العودة إلى مرجع آخر أسطورى يوضحها . وهذا المرجع هو المعتمد فعدي كان الإغريق يعتقدون في الخلق الآلى للإنسان . بمعنى أن الإنسان خلق من ظاهرة طبيعية ، شأنه شأن أى ظاهرة طبيعية

أخرى . فالأبناء قد خلقوا من أسنان الثنين بعد خلعها . كما أنهم كانوا يعتقدون أن الإنسان يخرج من فتحة في باطن الأرض يقف عليه الوحش المهول حارسا ، حتى إذا برز الإنسان من الفتحة ، أصابه الوحش إصابة لا تمكنه من السير السليم . فلما فكر الإنسان في هذه الظاهرة على نحو جليل ، حيث يصل إلى حل يتناق مع الفكر القديم ، كان يحتم عليه أن يقتل الوحش . أى أن يفتى الثعبان كسبب في إحداث هذه الظاهرة . ولكن يظل الإنسان يحمل أمانة الوضع القديم ، و لنقل الفكر القديم ، وهو الوسط كما سنرى أن ذكرنا ، بين الطبيعة والحضارة .

هل أن هذا الحل أثار مشكلة أخرى عندما تساهل الإنسان ؟ فإذا كنت لم أخلق على هذا النحو ، فكيف خلقت إذن ؟ أو بالأحرى ، ثم خلقت ؟ وتكون الإجابة عن هذا أنه خلق من بين ولكن هل خلق من إنسان أم من إسماء ؟ وهى تعبر الأسطورة عن هذه الحيرة شحط أوديب الماهل بالحقيقة . فتجعله يقتل أباه ويتزوج أمه فلما عرف الحقيقة بعد ذلك . بأن الذى قتله كان أباه . وأن الذى تزوج بها كانت أمه ، كان يعنى هذا أنه عرف أنه ولد من رجل وامرأة . فصار انصحت هذه الحقيقة انتمحت الأم ، وسمل أوديب عيبيه . ولعل في هذا دلالة رمزية عميقة لهذه المفارقة ، وهى أن الإنسان عندما كان مبصرا لم يكن يرى الحقيقة ، فلما حرمها أصبح غير قادر على الإبصار ، وهذا يعنى أنه أصبح غير قادر على مواجهة الحقيقة ، إذ لم يستطع أن يواجه المجتمع بعد أن انتكس شيء محرم . وفى هذا صراع حرمين المحلل والمحرم ، وهى الفكرة التي شعلت شتراوس

ولكن هل يريد شتراوس بذلك أن يقول إن العالم بأسره عرف أساطير حكمت عن هذا الموضوع بعينه ؟ ليس من الضروري بطبيعة الحال أن تكون شعوب العالم قد صيرت عن هذا الموضوع على هذا النحو ، فربما شعلها هذا الموضوع أو شعلها غيره عنه . المهم أن الإنسان يدرك المتعارضات ويحلها في أساطيره . وما يثبت هذا الحل الوسط أن يتم متعارضين آخرين فيجد حلا وسطا لها ، وهكذا دواليك .. وبهذا تكون الأسطورة بمثابة لبناء الفكر البشرى ، لا تحتوي الفكر البشرى وبالإضافة إلى هذا ، فإن ما نقوله الأساطير جمعاء لا يقال بطريق

• البنية من أين وإلى أين •

أساسيا فيها يتنمى إلى العقل الجمعي أو اللاشعور الجمعي . ولكننا الآن يراء أعمال تصدر عن أفراد تشملهم الحركة التاريخية التي مرت بمراحل كثيرة من تطور الفكر الشرى ، فكيف يمكن إذن أن يوفق الجمع بين نظريته من إهمال التاريخ من ناحية ، وبناء الفكر الشرى من ناحية أخرى ، وبين حركة التاريخ وتغير عاذح الإبداع الأدبي ، فضلا عن فرديته ؟

والحق يقال إننا نستمتع في هذا المجال بمناقشات ومحاولات لطيفة : فضلا عن أننا نستمتع بجهود محلي الأدب في تأكيد أن الأدب إبداع يستغل كل طاقات اللغة ، وأنه في الوقت نفسه يرتبط كل الارتباط بروح العصر ومشاكله . أما مشكلة الفرد المبدع ، فهي ما تزال محل نقاش كبير ، ولم تحسم حتى الوقت الراهن لصالح الفرد كنية

فإذا دافع البنايون عن فكرتهم الأساسية في أن المبدع العمل العقلي عقل بشرى أولا ، بصرف النظر عن كونه عقل علان أو غلان . وبصرف النظر عن أنه عاش في أي عصر من العصور ، ولأنه لابد يتعامل مع اللغة التي تمثل نظاما في حد ذاتها ، ولأن الكاتب المبدع ، من ناحية ثالثة ، يموت ويبقى عمله وحده ، وإذا داموا عن نظريتهم بأن اختلاف أشكال التعبير من فرد إلى فرد ، ومن عصر إلى عصر ، ما هو إلا تحولات في البناء الأساسي ، وتوليدات اجتماعية نصب في القصير ، متمثلين في ذلك بالأنبياء المحبولة التي تتكون من طبقات متراسة بعضها فوق بعض ، ومختلفة في التكوين والأعمار ، ومع ذلك يتشبه بعضها إلى التكوين الأرضي الواحد . إذا دافع البنايون عن وجهة نظرهم هذه الجميع . رد عليهم المتشككون بأن البنايين سوا . في رحمة هذا الجدل ، أن يبيوا على أي نحو يمكن أن يبنى النظام الفكري من ظروفه وملابساته الخاصة ، وكيف يمكن أن يتحول الإنسان من فكر إلى آخر .

ويسلم هؤلاء للمتشككون بما يطالب به البنايون من أن تحليل العمل الأدبي أصبح يتطلب معرفة شاملة عريضة تشمل معرفة التراث ، وتغير الإنسان البدائي والشمي ، ونظم اللغة ، وربما العلم الرياضية والطبيعية ، لكي يتوصلوا حقا ، كما يريد البنايون ، إلى طريقة صياغة المدع لمروره ، وطريقة صياغته لبناء فكره . ولكن كل هذا لا يعنى على الإطلاق إلغاء التاريخ والبناء الذاتية

ومن هنا مر من بين البنايين من جده مثيرا بأساس الناشئة في مفهوم الأدب ولكنه في الوقت نفسه يرى ضرورة الربط بين التعبير الأدبي وحركة تطور الأنظمة الاجتماعية . فالأدب تتعامل مع لغة إنشائية . ولابد أن يجمع بين عناصر هذه اللغة من حيث الصوت والتركيب والدلالة في انسجام كلي أسسه التسميم بأن هذه العناصر قدسه لأن يقارن بعضها ببعض عندما تتحرك في حركة مرية نحو النظام فالنظام إذن لا يسع من الخارج بل إنه يسع من الداخل . ومهمة الناقد إذن هي أن يكشف عن الحركة الداخلية التي تحكم هذا النظام . مسجعا بكل ما توصلت إليه الأبحاث اللغوية الحديثة من كشف عن طاقات اللغة ونظامها . فإذا توصل الناقد في النهاية إلى إدراك النظام

مباشر ، أو لا يقال إلا مغلفا بالمعروض والمر ، ومع هذا فإن ما تقوله هذه الأساطير هو الحقيقة الإنسانية بعينها .

ولعلنا نستطيع أن نشل الآن ، بعد عرضنا لتحليل شتراوس للأسطورة ، كيف نظر هذا العالم الأنثروبولوجي البناي إلى جميع الأنشطة الإنسانية ، وكيف جمعها في وحدة واحدة ، على أساس أنها لغة إنشائية تسع من مصدر واحد هو العقل الإنساني وكيف توصل إلى لعبة ذهنية التي تنظمها

وإد كان يحبه هذه الأنشطة وهذا البناء أو النموذج الذي تصوره ، له ماله وعليه ما عليه ، فإننا نرجى . هذا الآن إلى أن نخرج من عرض موقف البنايين من الأعمال الأدبية على المستوى الفردي ، أي بعد أن يقدم تصورا موجزا ، ولعله يكون واضحا ، للفرد التالي .

— ٩ —
لا شك أن الاتجاه البناي بهمة عامة ، سواء أكان ذلك في الدراسات الأنثروبولوجية أم في الدراسات اللغوية أم النصية ؛ قد غير مسار النقد الأدبي ، وغير الرؤية العامة لطبيعة التعبير الأدبي ووظيفته الاجتماعية . وما لا شك فيه كذلك أن نطلع النقاد ودارسي الأدب ، لم يكن سوى تعبير عن رغبة ملحة في البحث عن أسلوب جديد لتحليل العمل الإبداعي

وربما كان كثير من دارسي الأدب ونقاده يتعاملون ، من قبل ظهور الحركة البناية ، مع النصوص بدافع إحساس عميق بأن العمل الأدبي وحدة متكاملة ، وأن كل عناصر التعبير فيه تتضافر حول هذه الوحدة . ومحص بانذكر كتابين ظهرتا في عام واحد . هو عام ١٩٢٩ هما : كتاب أنفريه بولس السويري تحت عنوان « أشكال بسيطة » ، وكتاب فلاديمير بروب الروسي تحت عنوان « مورفولوجية الحكاية الشفوية » . فكلا الكتابين تناول مادته من خلال نظرة بنائية ، أي على أساس أنها نفس حقيقة لا يمكن أن تتكشف إلا من خلال تحديد وظيفة كل وحدة في علاقاتها بالوحدات الأخرى .

حقا إن هذين المدرسين لم يكونا متمسكين إلى مدرسة نائية ، فالأول كان محللا للأدب الشعبي من الطراز الأول ، ولا تعرف له كتابا سوى هذا الكتاب ، والثاني كان من المدرسة الشكلية الروسية التي عارضها البنايون وعلى رأسهم ليبي شتراوس . ولهذا فإن الكتابين لم يسلكا ، على الرغم من نظريتهما النائية ، طريقة تحليل البنايين ، كما لم يستخدما منهج التحليلية التي عرفت لديهما . ولقد أدرك دارسو الأدب قيمة الكتابين مؤرخا ، فأشادوا بهما وترجموهما إلى لغات كثيرة

والآن ما موقف النقد البناي من العمل الأدبي على المستوى الفردي ؟ ربما لم تصطدم النائية بمجال من مجالات التعبير الإنساني كما اصطدمت بالتعبير لأدبي المردي . ذلك أن للباحث السالفة الذكر ، ومعنى بها المعوية والنفسية والأنثروبولوجية ، لا يمارى أحد في أن حاميا

الذى يحكم العمل الفنى . برز للمعى ، ولا نقول للمعى ، من تلقاء ذاته . ولا يعد هذا المعنى تعبيراً عن مشاعر خاصة ، كما كان النقاد القدماء يرون ، بل إنه تعاضل حتى قابض بين الفرد وأحوال عصره

وعلى لوسيان جولدمان هذا التحول في نظرة الناقدة للعمل الأدبي . فالبناء يكون مجرد فرض إذا اختص بعمل واحد ، ولكنه يكون حقيقة إذا درس هذا العمل بين أعمال أخرى مرتبة ترتيباً رصياً . بحيث تكون هذه الأعمال محالاً لدراسة النظم السببية والاقتصادية والفكرية والاجتماعية . التى تمثل عناصر في بناء كل عمل . ثم يعود الناقد إلى الحياة ليرى إلى حد ينمكس بناء الحياة للمثل في هذه النظم ، في هذه الأعمال الأدبية . ومن هنا يحدث الالتقاء بين بناء العمل الفنى وبناء المجتمع .

ومن هنا ترى أن لوسيان جولدمان يمثل البناية المتطورة ، وهى التى تسمى البناية التوليدية . وهى تلخص في إخضاع مجموعة من الأعمال التى يحتوى كل منها على بناء لى في حد ذاته ، وربطه بالبناء الكلى الذى تولدت عنه . جولدمان يقف ضد الكشف عن البناء من خلال العمل الواحد ، وإنما يمثل البناء في أعمال الفرد مجتمعة حسب تطوره الزمنى ، بشرط ألا تنزل هذه الأعمال عن مجالها التاريخى . وهنا تتمثل وجوه الالتقاء ووجوه الاختلاف بين كل من جولدمان وشتراوس .

فما يمتصق مما في أن البناء يتولد في أعمال كثيرة ولكن جولدمان يختلف عنه بعد ذلك في ضرورة الربط بين المجال التاريخى الذى نشأ فيه العمل الأدبي وبين نفسه . فهو لا يبحث إذن عن البناء الكلى المبروث في الجنس البشرى ، كما يفعل شتراوس ، بل هو يبحث عن بناء المجتمع متمكناً في البناء الفنى . إن شتراوس يبحث عن بناء كل ثابت غير مرتبط بإسناد بعينه أو بتاريخ ، أما جولدمان فيبحث عن بناء مرتبط بإسناد يعيش في زمان ومكان محددين

ولم يكن «رولان بارت» في درجة وصوح جولدمان وصراحته من حيث علاقة العمل الأدبي بتفاعلات عصره . فهو مرة يقول إن أى عمل أدبي يمكن أن يكون محلي دراسة نقدية ورؤية جديدة ، بصرف النظر عن اتصال الاجتماعى الذى نشأ فيه . فهو من خلال هذه الرؤية يعد عملاً رمزياً ، والرمز هنا يعنى الشيء الذى يحتوى على معنى غزير يحتل التأويلات والتفسيرات

ومرة أخرى يقول إن الموضوع الكلى للحكاية ، الذى يجمع بين نشاط الفنى والحياة ، وهو الذى يكون مادة التحليل الأدبي . ولكنه يقطع ، بالنسبة للبناية الفرد ، بأن العمل الفنى يتقطع حبله السرى عن مؤلفه بمجرد أن يفرغ الكاتب منه . أما العمل الذى يظل مرتبطاً بمؤلفه فهو العمل الفاضل . وإذا درس هذا العمل فلماذا يكون على مستوى التاريخ الأدبي وليس على مستوى النقد الأدبي

ونحن نلاحظ بارت باللغة ونظامها ، وانعكاس هذا النظام في العمل الأدبي ، جعله يتم بالخص من حيث هو تكوين لغوى يعكس موقفا اجتماعياً عاماً . فهو يقول في هذا المعنى :

«إن الأدب واللغة بمحوصان اليوم عملية البحث أحدهما عن الآخر .

وهذا الالتحام الجديد بين الأدب واللغة يمكن أن نسميه ، مؤقتاً ، بالنقد السيميولوجى ، حيث أننى لا أجد اصطلاحاً آخر أوفق منه . وليس النقد السيميولوجى مرادفاً للأسلوبية . حتى الأسلوبية في نوبها الجديد ، بل هو أكبر وأبعد منها بكثير . ذلك أن النقد السيميولوجى لا يتم بالصيغ التى قد تأتى عنها ، بل يتم بالعلاقة الوثيقة بين الكاتب واللغة وهذه العلاقة لا تعنى عدم الاهتمام باللغة بوصفها علماً ، بل إنها على العكس ، تتطلب الرجوع المستمر إلى حقائق الأنثروبولوجيا اللغوية ، على الرغم من أنها قد تبدو حقائق أولية » (١٧)

وهنا يبدأ بارت في الإشارة إلى مجموعة من حقائق هذه الأنثروبولوجيا اللغوية التى تشرح بوصفها حقائق لغوية ، لكى تصبح حقائق أدبية . عندما تنتقل إلى لغة الأدب . وتتلخص هذه الحقائق فيما يلى

أولاً . إن من أهم ما يعنى به علم اللغة الحديث هو التنبه على أنه ليس هناك لغة ليس لها نظام ، قديمة كانت أم حديثة ، بدائية كانت أم متطورة .

ثانياً . إن اللغة ليست أداة بسيطة للتعبير عن الفكر . إن الإنسان لم يوجد قبل اللغة ، وليس هناك حالة واحدة تشير إلى أن الإنسان عاش منعزلاً عن اللغة . فاللغة هى التى مبرت الإنسان وليس العكس .

ثالثاً . إن علم اللغة علمنا ، مسيحياً نحن هناك شكلاً جديداً من الموضوعية بخالف الموضوعية التى قبدها من قبل بالنسبة للعلوم الإنسانية . فقد كنا نتعامل مع العلوم الإنسانية على أن يقبها قبولاً كلياً . أما اليوم فإن علم اللغة يقترح أن يمر بين مستويات من التحليل ، وأن نصف العناصر الصغيرة لكل مستوى من هذه المستويات . وباختصار فإن علم اللغة الحديث ، يقدم لنا المسح الذى يمهّد الطريق لحقبة ، لا المسح الذى يشير إلى الحقيقة في حد ذاتها

ومن ناحية أخرى فإن علم اللغة يطلب منا أن نعرف أن الحقائق الحاصرية ليست مثل الحقائق البيولوجية والفيزيائية . إن الحقائق الحاصرية لها مظهر مردوح . بمعنى أب تحجب دائماً بل الأشياء ، الآخر ، وهى في النهاية نظام متكامل من الرموز التى تحكمها عمليات وحدة . وليست الحاصرية في كل مظاهرها سوى لغة . وليس النقد السيميولوجى سوى جزء من هذه اللغة

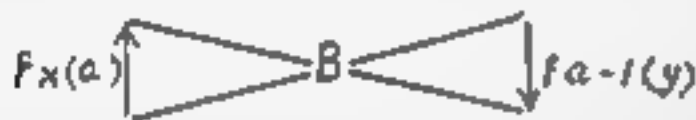
ومن هذا المنطلق يشرح بارت في تقديم بعض التصنيفات الأساسية في نظام اللغة بصيغة عامة ثم يبين كيف تشرح هذه التصنيفات من كونها جزءاً من نظام لغوى ، إلى الأدب . لتعوم بوظيفة اجتماعية على مستوى آخر

وربما نخلت أهم هذه التصنيفات في صيغ الزمى في اللغة وفى صيغ الصيغ .

• الثنائية من أين وإلى أين ؟

Fx ، Fy ، F حصار Function ، x ترمز للشر ، أو نفس للعصر
السلي ، وذلك على عكس y التي تشير إلى العصر الإيجابي

وتفسير هذه المعادلة تتمثل في أن (a) تسمى تمثل حالة
الاجتماعية السلسلة الراحة (x) التي يُضبط تعبيرها نقف في وجهه
القوة الواسطة (B) التي تعبرها إلى وظيفة إيجابية هي (y)
وهذا تمثل طرفا المعادلة الأولان طرفي الصراع بين الخير والشر ، ولنفرض
السلب والإيجاب أما الجزء الثالث من المعادلة فهو تمثل مرحلة استبعاد
التي تحتوي في عصر الواسطة وهو (B) عصر استبعاد هو (x)
لكي يعبره فيصبح بذلك (b) $F \times (b)$ ، وأما الجزء الأخير من المعادلة
فهو يمثل نهاية الحالة أو نهاية عملية الواسطة على أن توصيفة (y)
الأخيرة لا تساوي تماماً الوظيفية y الأولى فالأولى مرحلة استبعاد
أما الثانية فهي الحل . أي الوصول إلى إلغاء لقوة لسيبة وهذا لا
يأتى إلا إذا سلبت القوة الشريرة بعض قوتها . فتصبح $Fa-1$
وهذا تصبح قوة B واسطة بين موقفين يتصاحب من خلال التشكيل
التالي



وقد استعملت هذه الصيغة لدلائها الاجتماعية : وقديمت
للتحليل ، في أعمال كثيرة كما ذكرنا

ورمما كان جوليان جريغاس هو أفضل من نستطاع من استنباط أن
يستعمل صيغة ليبي شتراوس هذه التي تقوم على أساس حرص المشاقصات
وبينها الوسيط . وتعد صيغته في الحقيقة أفضل من صيغة شتراوس ،
لأنه . استطاع أن يربطها بعملية القصر . ولم يجعلها مجرد فرق للعناصر
المتعارضة ، وحمل بعضها على بعض

فالعسل القصصى بالنسبة لجريغاس أحداث يتضح من خلالها دور
الشخص بوضعها فاعلة أو مفعولا بها ، أي أنه يمثل موقف مرد نسبه
البطل ، من موقف أو مواقف جمعية . وفي هذا الإطار يتحرك البطل
على مستوى الرغبة والإرادة والفعل ، كما أن موقفه من المجتمع يدور
حول حركتين أساسيتين ، هما الاتصال والانصال . ويتحدد الاتصال
والانصال ، كما تتحدد أفعال البطل وصفاته ، من خلال مجموعة من
الاختبارات التي يمثل في بعضها ويسمح في بعضها الآخر . ومن هنا
يمكن القول بأن الوحدات الأساسية التي تكون النموذج تتمثل فيما يلي .

أولا : عقد بين البطل وبين نفسه . أو بين وبين مجتمعه

ثانيا : مجموعة الاختبارات التي يمر بها البطل ، والتي تحدد ردود

فعله أو صفاته ، إن سلبا أو إيجابا

ثالثا : اتصاله مع المجتمع واتصاله به

فإذا استطعنا أن نجتمع بين هذه الوحدات الثلاث في حركتها المتصاعدة
مع حركة القصر ، مستخدمين في الوقت نفسه التقنيات الثلاثة
المتعارضة ، التي يقف البطل وسطها فيها . فإننا نصل في النهاية إلى

فكل له تعرف الزمن الماضي والحاضر والمستقبل . والزمن الماضي
رسم تاريخي ، فالتاريخ ماض ولا يُشعر بغير الماضي . أما الزمن الحاضر
فهو الزمن لإحصاري . الذي لا يوحى بأكثر من بعد الحاضر الذي يحكي
عنه . فإذا دخل الزمن في صميم العملية الأدبية ، تداخلت الأزمنة
جميعا لتدور على المحصور الدائم . فالقصة على سبيل المثال . تتحدث
عن شيء حدث ، ولكن هذا الذي حدث حضور دائم . ذلك أن
الشخص الذي يتحدث عنه القصة ، أو يتحدث في القصة ، محكوم
بكونه ماضيا وليس شخصا عابثا يحكي عنه القاص . ولكون هذا
الشخص مطلقا ، فإن الفعل لابد أن يوحى دائما بالمحضور

ثم إن كل لغة تعرف صيغ التكلم والمخاطب والمائب ، أي أنها
تعرف المقدمة بين المحصور للتمثل في أنا وأنت . والغائب للتمثل في
هو . وأنا وأنت في الوقت نفسه متعارضان ، إذ أن أنت تعني غير
الآن . كما أن الآن تعني الموقفا لترانسندنتالي بالقياس إلى أنت . ذلك أن
أنا مدمج في الموصوع وأنت خارج عنه . على أنه في الوقت نفسه يمكن
أن يكون أنا وأنت . وأنت وأنا . أما الغائب فهو بعيد عن هذا
لتدور ، بل هو من الناحية اللغوية لا يعكس الحالة الراحة للكلام .
لأنه غير موجود ، على عكس الأنا التي تعني من الناحية اللغوية
الشخص الذي يمثل الحالة الراحة من الكلام . وحلاصة القول : فإن
كل لغة تعرف حضور الشخص ، أنا وأنت ، وغائب الشخص هو . وهو
في لغة الأدب ليس شخصا محدد ، بل هو لا شخص وقد تعودنا في
القصة أن نجد صميرين يتحركان في آن واحد ، الصمير الذي يتكلم .
والصمير الذي يحكي عنه الحدث . وحيث إن الحدث للماضي في القصة
لا يوحى إلا بالحاضر ، فالصمير الذي يُحكى عنه إذن صمير في الماضي
وفي الحاضر معا . إنه صمير مستمر في الزمن . فإذا تحول هذا الغائب
الذي يُحكى عنه إلى أنا . فهو معناه أن هذا الغائب يعود إلى المحصور
ليقول . أنا الآن مائل وحدي لكي أتكلم ، ولكي يقول : إذا كنت أنا
محبب وحاصرا ، فأنا الآن حالة خاصة ، أي أنني أنا وغيري في آن
واحد . ومعنى هذا أن مشكلتي لا تعني وحدي ، بل هي تعني
الجميع ، ورعنا في كل زمن .

- ١٠ -

وهكذا يرى كيف تنوزع أحداث الثنائيين في مجال التحليل الأدبي
بين التركيز على الوظيفة الاجتماعية ، والتركيز على الأنظمة اللغوية
ومدلولتها الأدبية . ونتيجة لهذا تنوعت عاداتهم الثنائية التي يفككون
العمل الأدبي ويربطونه وفقا لها

فإذا بدأنا نبي شتراوس الذي وصف بأنه ذو عقيدة رياضية .
فإننا نجد أنه ينتهي من عمله ، على نحو ما أشرنا من قبل ، إلى وضع
النموذج الرياضي التالي الذي استخدمه من قبل كثير من النائيين .

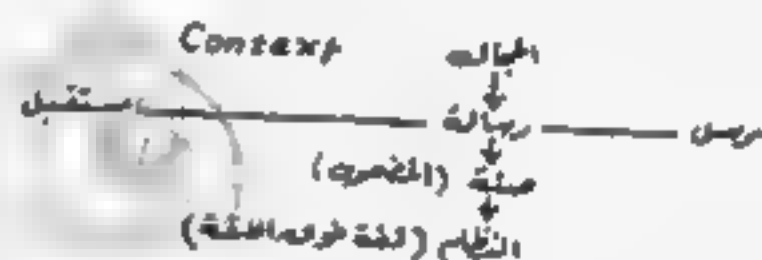
$$Fx(a) \quad Fy(B) = Fx(b) \quad Fa-1(y)$$

والحرف b هو عصر الواسطة الذي يكون قادراً على احتواء المتعارضين

جوهر رسالة هذا العمل القصصى ، الذى يتحدد بكونه تغييرا لموقف من قبل إلى موقف من بعد

وليس بوسعنا فى الحقيقة أن نفصل القول فى نموذج جريانس ، فهو لا يتضح إلا من خلال التطبيق الذى قام به . ولهذا نحن نحيل القارئ إلى قراءة عتقه حتى يتمكن من استيعاب تحليله كاملا .^(١٢)

على أن جريانس أفاد من نموذج ياكسون ، إلى جانب إفادته من شتراوس ، وإن لم يصرح بذلك . فقد أشار أكثر من مرة إلى أن العمل لأدى رسالة بين مرسل ومستقبل ، وكلاهما يعيش فى مجال واحد . ويمثل مصفون الرسالة الصلة بينهما . ولكن لكي يصل هذا المصفون إلى مستقبل كاملا ، فلا بد أن يكون المسجل محتكا لفتح نظامه . وبطابق هذا المفهوم كل المطابقة نموذج ياكسون ، ذلك العالم الثورى الذى سبق أن أشرنا إليه ، وصديق ليق شتراوس الذى أفاد من نظريته فى علم الأصوات . وقد وضع ياكسون نموذج الذى يعنى به وظيفة اللغة بصفة عامة ، على النحو التالى :^(١٣)



• هوامش البحث

Andre Malraux: Structure and language. p. 2 edited in Structuralism. Anchor Books Edition, 1970.

Lucien Goldmann: Structure Human reality and Methodological Concept. p. 98 edited in the Structuralist Controversy, London 1970.

Jacques Derrida: Structure, Sign and Play, pp. 247, The Structuralist Controversy.

Edmund Leach: Levi Strauss, Fontana, 1970. pp. 21-23.

Levi-Strauss: Structural Anthropology - New York, 1963. p. 21.

Ferdinand de Saussure: Course in General Linguistics Fontana 1974 pp. 21, 201.

Goldmann: op. cit. pp. 101-103.

F. De Saussure pp. 65-127

Edmund Leach: Levi Strauss pp. 27-29.

Edmund Leach: Levi Strauss: p. 67.

Levi Strauss: The Savage Mind p. 32.

ونظر مثلا ليق شتراوس من الاسطورة فى كتاب

Myth a symposium. ed. by Thomas A. Sebeok pp. 81-164.

Roland Barthe: Structuralist Controversy. p. 135

Lucien Goldmann: The interpretation of Myth pp. 91-121 Edited in Structural Analysis of Oral Tradition.

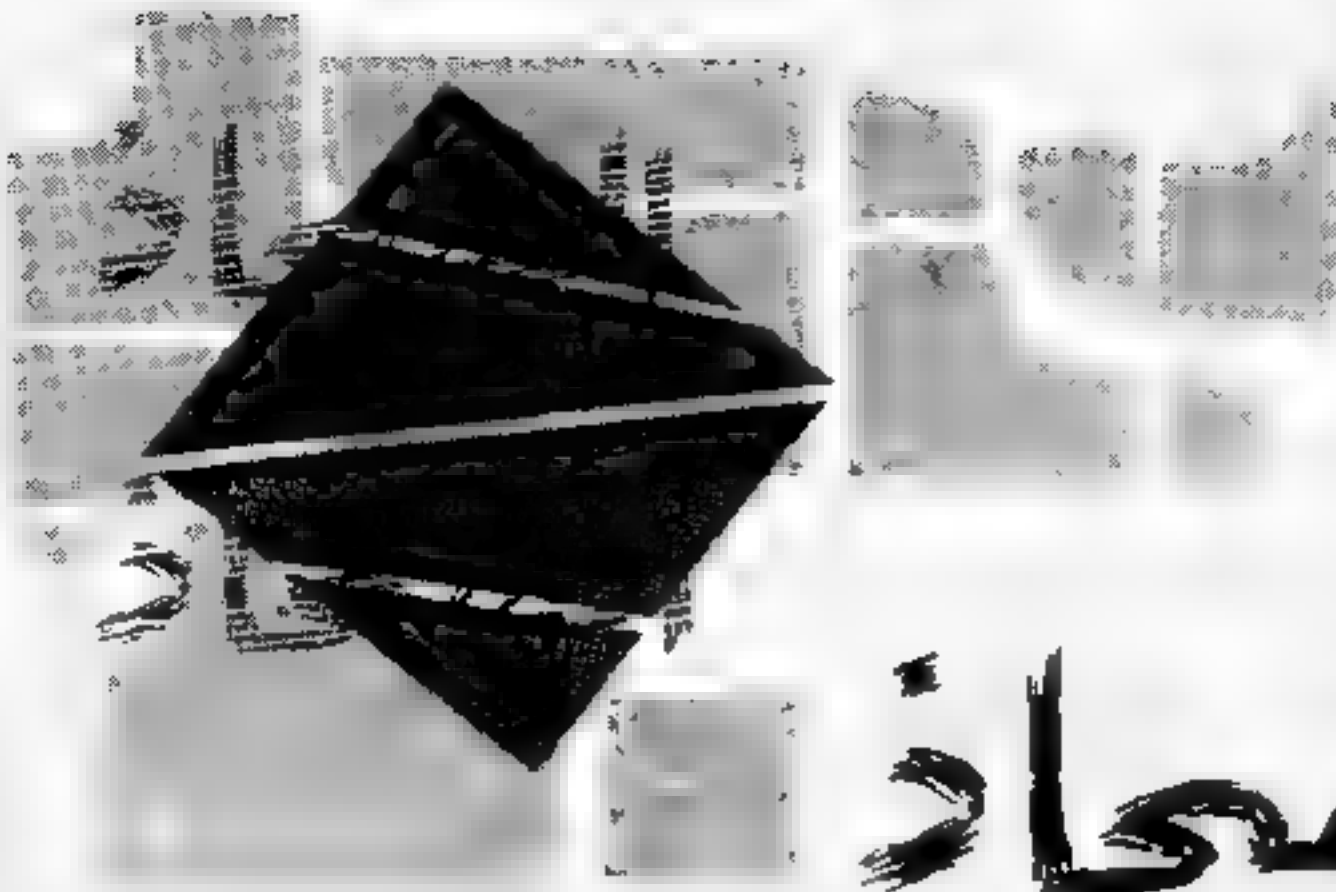
Palmer: Semantics, A new outline. Cambridge, 1976. p. 112.

Barthe: Controversy p. 134.

وليس فى وسعنا أن نقدم كل النماذج التى استخدمها مشاهير النقاد البنايين فى تحليلهم للعمل الأدبى ، شعرا كان أم نثرا . فهذا يحتاج إلى بحث مستقل ، أو لنقل إلى كتاب . ولكننا نصل من خلال هذا العرض السريع هذه النماذج إلى أن المنهج البناي جهد جاد وحقيق . وهو يرمى إلى اكتشاف الحقيقة على مستوى العمل والحياة .

ونعود ، فى ختام هذا اللطاف ، لكي نشير إلى ما اتهمت به بنائية من إغفالها التاريخ ، وإغفالها فردية المبدع ، فنقول إن البنائية فى حركتها المتطورة ، حريصة على ربط العمل الأدبى بحركة التطور فى الحياة . إنها إذ تكتشف عن نظام العمل الأدبى من خلال لغته ، وليس من خلال أى مرجع آخر ، إنما تركد بقاء النظام وتغيره فى آن واحد . لأن ميكانيكية التطور الأدبى تتضح دائما أبدا عبر المصير الأدبية . والمنهج البناي هو وحده الذى يستطيع أن يكشف عن حركة هذا التطور فالمصير الذى يكون له وظيفة فى عصر ، يفقد وظيفته فى عصر آخر وهكذا يتغير مفهوم تاريخ الأدب إلى تاريخ الأنظمة الأدبية

أما بالنسبة لفردية المبدع ، فلم يهمل البنايون عند تحليلهم للأعمال الأدبية ذكر اسم مبدعها . وهاهو ذا «مارت» يقول فى بداية مقال له : «إن عملية الالتحام بين اللغة والأدب قد تمت (من قبل) على يد بعض الكتاب منذ عهد ماركيز ، من أمثال بروسست وحوريس ؛ فقد أخذ هؤلاء على عاتقهم مهمة اكتشاف لغة جديدة تجعل من أعمال كل منهم كتابا كليا فى البحث عن الذات .»^(١٤)



الشعاذ

دراسة نفسبنيوية

الدكتورة هدى وصفى

في إطار محاولة لتطبيق بعض معطيات الاتجاه النقدي المنبثق عن النظرية البنائية في النقد ، كان هذا التحليل لرواية «الشعاذ» لتجيب محفوظ^(١)

ولقد ألقينا بحثنا على الوجه التالي

١ - لشكل «الحماي» الاستطيق ، أو حسب التعبير المعاصر الشكل «التضميني» Connotatif أو الرمزي . Symbolique

٢ - الشكل الأدبي Littéral أو الشكل التبعي Dénnotatif ولذا ينبغي أن نتبين عدة مستويات لوصف : أو - كما أوضح تودوروف - علينا بالعمل من خلال «مستويين» : الحدودية أو الحكاية . والسباق أو الحديث هو إذ أن العمل الأدبي له واجهتان : فهو «حدوتة» ، بمعنى أنه يقص ، ويتضمن أحداثا وشخصيات ، ولكنه في نفس الوقت سياق ، فلم تعد الأحداث بهم ولكن الطريقة التي يورد بها القاص تلك الأحداث^(٢) ومن ثم فإن «الحدوتة» نظام أو سبق مكون من أحداث وشخصيات ، أما «السباق» فوسيلة اتصال القاص بالقارئ، ودعمه إياه في عالمه

الأدبي ولا حتى الأدب بل الصيغة الأدبية *Litteraire* على ما يجعلنا نسمى عملاً ما عملاً أدبياً^(٧)

ولكن نبي مدى استخدامنا للوسائل التي تلزمها نظرية الإبداع قد اعتمدنا على ما جاء على لسان جان بول سارتر حين قال : « إن الوعي بالعمل الروائي . . . يتيح لنا كشفه كإداة كشف . ويرسمه على الإصباح عن أسباب وجوده ، ويسمى فيه العناصر التي بين كيف أنه مرتبط بالواقع وكاشف له في نفس الوقت »^(٨)

من أجل هذا فإننا سنتعامل مع النص الروائي بوصفه بناءً يشتمل تربيته من داخله . وبوصفه بناءً يحتوي على عناصر مرتبطة بالواقع ، عينا دراستها

أما اختيار النص فقد تم في إطار اعتقاد أن مهمة الباحث العربي في الوقت الحالي تدفعه إلى استشراف سمات لميرة الأعمال الأدبية المحلية . مع الاستعانة بالوسائل النقدية الحديثة . وذلك لتأصيل دراسات تحاول تطوير منهج علمي في النقد ، يتعدى عن الانصياع إلى تعرق فيها الدراسات النقدية . حل وجه العموم

ولم «الشعاع»^(٩) ربما لأنها تمثل - أكثر من غيرها - نوعاً من القصص الذي يستعمل بالبولولوج أو الحوار الداخلي . ويستعمل إلى أقصى درجة العلاقات ، قاص - مؤلف / سارد - راو / قارئ - متنق . وقد استطاع محفوظ إبراز عدة مستويات في روايته تجمعها حديرة بالدراسة الجادة .

الملخص

إن الخطوة الأولى التي تفرض نفسها بعد قراءة النص قرءة متعمقة للنص . هي تقديم مفهوم هيكلي متلاحم لإحدى البنيات التي ذكرناها من قبل .

أ - ب - ج - د - هـ - و - ز - ح - ط - ي - ك - ل - م - ن - س - ع - ف - ق - ك - ل - م - ن - س - ع - ف - ق

مخرج عمر من زينب التي اعتنقت الإسلام من أجله ، بعد محاولة هائل سياسي فاشلة . ولكن بعد عشرين عاماً من الزواج والحاح الاجتماعي ، يتباهى شعور غريب يفسد عليه حياته ، ويطلق الملل عن كل شيء من حوله . ويحاول إلى رجل سكير غريب . بهجر أسرته ويروح يشد جواباً عن التساؤل الخائل الذي يقصص مصححه ، ولكن دون حدود . وتتشابك في مخيلته صور من ماضيه ، عندما كان يؤمن بالاشتراكية . ويقرص الشعر . ويصاح مع عثمان ، ثم عندما عني من السسنة وعن الشعر بعد القصص عن عثمان . وحاول لأسرة رجاءه من الملل مناساة المولود الجديد . ولكنه يظل معذباً . هائم في دياه الخافية . ثم هو يعرف عن الشدائد وسد في رحله سمي بروحاني ولكنه لا يجد الراحة التي يشدها . ويغتنط بوقع يديه بالخيار ، ويهجر المنزل مرة ثانية . وعندما حاول عثمان . لدى حرج من سجن وتروح

١ - ٢

وتحيت يبدأ شخص «الحدوث» ولكن قد تتبدل وهم حد لتتحقق ؟ ويحدد شكوفسكي ذلك بقوله « إن الملخص . مثل حدوثه ، ليس عنصر في ولكنه خامة مابقة على الصياغة الأدبية *Pre-litteraire* وهذا الشخص يسمح لنا بتجريد المصنوع وإحصاء التتابع الزمني للرواية لنظام منطقي . وكما يؤكد ليث شراوس فإن عملية التتابع الزمني تعوض في سببه «حملة قالب» لا رمة *Matrice* . ومن هنا تنشأ القدرة على أسباط خطط شمولية في الإمكان تطبيقها على أنواع مختلفة من «الحوادث» مما يدفع بنظرية الإبداع إلى «الوسيلة الاستنتاجية» أو «النموذج السردى» الذي أشار إليه سارتر . والذي يصور نموذجاً افتراضياً لوصف ، بوسعه التفاضل البنية في عدة مكونات^(١٠) . ويقود هذا إلى ملاحظة عامة ، هي أن الإنسان - منذ قديم الزمان - يستمتع بالحوادث «أو الحكايات» التي تعبر عن معامرات وجودية واجتماعية ، تسمح حسب حدلية تكاد تكون دائماً متشابهة .

صراع - مركبة - خلاصة

أ - ب - ج - د - هـ - و - ز - ح - ط - ي - ك - ل - م - ن - س - ع - ف - ق - ك - ل - م - ن - س - ع - ف - ق

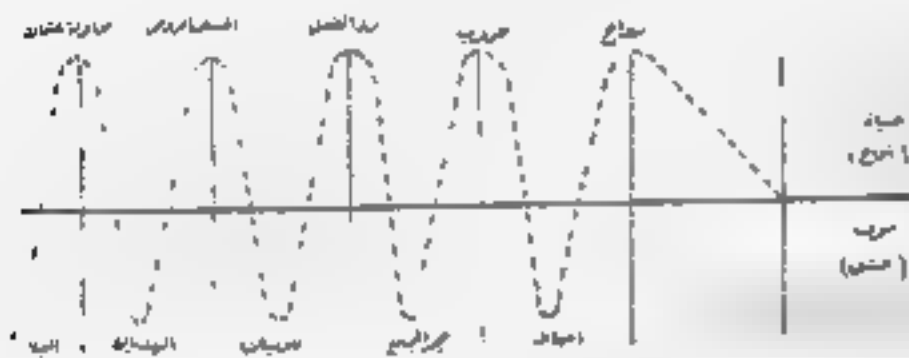
ولكن ما يميز الحوادث هو السياق . وذلك ما أشار إليه جان بول سارتر حين قال : « إن الروائي يعرف الآن أنه يتعامل مع الكلمات وليس مع الأشياء ... إن الرواية تأتي بتصور للعالم وللإنسان ، وتجيب عن أسئلة طرحها حقبة من الزمن . ولكن الروائي لا يستطيع أن يتعمق العالم إلا إذا ابتعد عنه وشكله حسب قوانين أخرى . وإذا كان هدف الروائي هو أن يطور رؤية تخص العالم الذي يحيا فيه ، فإنه لا يصل إلى هذه الرؤية عن طريق الانصات إلى الأصوات الداخلية . أو تأمل الأشياء الواقعة . بل عن طريق خلق لغة »^(١١)

بذلك لا يعنى «سعد الزويه» عن المستويات الواقعية (المستويات الفردية أو الاجتماعية أو المعرفية أو التاريخية) . ولكن المهم هو «ما حركه الكتاب»^(١٢) . وهذا ما أكدته ثودوروف في «نظرية الإبداع» لتناحية «بقوله إن الخيال الذي أصبحت الأسئلة تعرج فيه هو محال خصائص هذا السياق الخاص المسمى بالسياق الأدبي . ومن ناحية أخرى . يرى «كيسون» أن هدف نظرية الإبداع ليس هو العمل

يؤمن بها) يجد أن عمر يلجأ إلى الكذب ، وذلك رغبة منه في الحفاظ على صورته التي تعيش في مخيلة ابنته . وهو ينتهز فرصة تدخل ابنته المصرية جميلة وترديدها كلمة « امرأة » امرأة » لكي يحملها بين يديه ، شاكرًا الظروف التي غيرت مجرى الحديث

٣ - ١

ونقطة ملاحظة أخرى ، فإن تشكيل محفوظ يذكّرنا بتكوين الفلاش باك أو الرجوع إلى الوراء . وهو أيضا وسيلة موريكس - على سبيل المثال - في معالجته النفسية ، وبخاصة في رواية « تريز ديكرويه » ، حيث يجد تريز وقد عادت إلى الماضي كما يفعل عمر ، لكي تستشف أسباب جرميتها . ولكن هناك عوامل إضافية تجعل النص العربي أكثر إثارة . فهو شخصية اجتماعية مرموقة ، إبه محام يدع ودائع بصيت . ولكنه مضطرب إلى الدحول في تلك الدوامة التي لن يحب له سوى القتل . ويوسعا أن يوضح ذلك عن طريق الرسم البياني (شكل ١)



ومن قراءة هذا النص يتضح أن اللوحات التسبعية Sequences محدودة ، تبرزها رواية أو وظائف أساسية هي لحظات محزنة ... وبين هذه اللحظات (حيث ينساق القارئ وماذا بعد ؟ ..) تكون هناك مناطق أسوأ وهبوط وبالسبة وللشهاد . فإن هناك عشرة أجزاء متتابعة ، مقسمة إلى خمسة أجزاء ذات طبيعة تماثلية ، وخمسة أجزاء ذات طبيعة إحباطية . وهذه الأجزاء مستندة إلى عشر نوبات أو وظائف تتكرر بين التناؤل والإحباط : ١ - الزواج ٢ - الإحباط ٣ - الهروب ٤ - هجر المجتمع ٥ - رد الفعل ٦ - اللامبالاة ٧ - السعي الروحي ٨ - الهدوء ٩ - محاولة عثان ١٠ - اللادة

وإذا نحن حاولنا ربط الوظائف الخمس ، أو سويت ذات الطبيعة التماثلية بالنص وحدنا ستة فصول ترتبط بهذا الاتجاه ، في حين أن ثلاثة عشر فصلا ترتبط بطبيعة الإحباط . عن نحو يؤيد سيطرة حو للنساء الذي يسود النص

٤ - ١

إن الحدث الرئيسي في الرواية ليس مصردا بل إنه يتركز على عدة أحداث أخرى ، أهمها معامرة عثان التي يوسعا أن تشكل « حلقة » مستقلة تنظم تحت نفس الجدلية

ابنته شنة التي نجدها قرص الشعر إوحاعه إلى المنزل ، يصاب عمر بطلق داري ، وذلك في أثناء مضادة عثان ، ويظل مشتتا على حافة الواقع وهو في الحقيقة لم يعد يتنسى إلى شيء

ويوسعا بعد قراءة المسحور ربطه بالبيئة الآتية

$$\begin{aligned} & \text{أسرة} + \text{مجتمع} \neq \text{عمر} \\ & \text{عمر} \neq \text{أسرة} \end{aligned}$$

أو رده إلى جدلية الخلاصية التالية :

$$\begin{aligned} & \text{صراع} - \text{ممرضة} - \text{خديجة} \\ & (\text{عمر} \neq \text{عمر}) \quad (\text{استمرارية الحركة}) \quad (\text{عمر} \neq \text{عمر}) \end{aligned}$$

وبتأكيد هذا المخطط Scheme في نهاية النص ، عندما مسحور عمر يقول :

- زووا لأرى المحرم !

- في غير ما انتصرت عليكم

- لا حاجة لي إلى إنسان . (١١)

وتخلق الأفعال الاكتمالية Perfectifs ، مثل يزول ، يتحمر ، يوحا من الانفعال المتساوي الذي يلخص الحركة التي انتهت بالحلل والقي في صورة هذا التنوع النفسي سيكون التأويل .

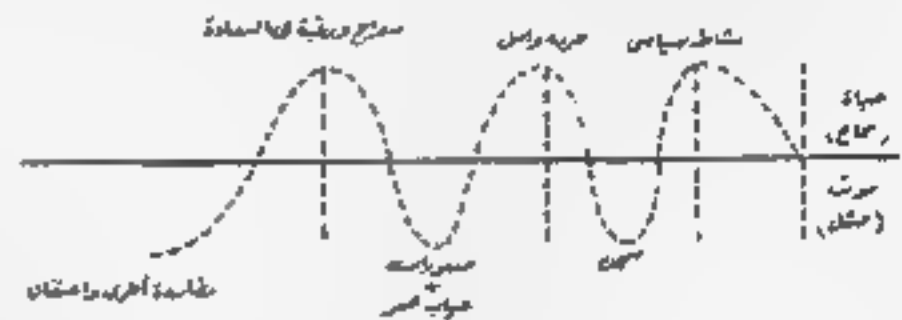
٢ - ١

مع أن عمر لا يموت في النهاية ، فإن جو النساء يظل مسيطرا ، فقد اتخذ عمر منذ البداية صفات النفسية ، كما يتضح في الملاحظة الخاصة بالصورة المعلقة على جدار حجرة الانتظار في عيادة الطبيب وصورة زيتية رخيصة القيمة (١٢) كما يقول (وبها طفل ممتطيا جوادا وشاحا إلى الأفق) ، فنجد عمر يفكر في « السجن اللانهائي » ثم بعد قليل يقول : « كثيرا ما أحسب بالدنيا ، بالناس ، بالأسرة نفسها » (١٣) . وفي الواقع إن جو الرواية العام خائق ومظلم والمرارة .. أم يحطرب يذبح يوما أن تتساءل عن معنى حياتك ؟ (١٤) ويستمر على هذا السؤال : « شدد قصصك على الأشياء ، وانظر إليها طويلا ، بها قليل متعنتي ألوانها ، ولبي يكثر بك أحد » (١٥) - ما أشد استجابة نفسك له « هرب » كأنها مفتاح سحري يلقى إليك في جب (١٦)

ويغيب المأسوي على الدرامي ، إذ أن عمر - بالرغم من الظروف التي كان عليه أن يتجرها - لم يدخل في صراع حقيقي ، لا في الماضي ، عندما نحى عن بعض السببي ، ولا في الحاضر . عندما هجر الأميرة . ويبدو أن محفوظا نحاشي ذلك رغبة في إبراز مصير إنسان يروح تحت وطء القدرية . وربما وقف عمر في الفصل العاشر موقف مواجهة لم تكن - حقا - صعبة ولكنها كانت فاصلة . بالنسبة للعلاقة التي تربطه « ابنة شنة الشاعرة » على حين تعتقد الآلة أنها حصلت على إجابة شافية من والدها (كانت يريد أن يستوثق مما إذا كانت هناك امرأة أخرى في حياته وهي بنت كعب ماتزل ترى فيه صديقا وشاعرية لم يعد هو نفسه

صراع - معركة - خلاص

ولرسم الياني الخاص بذلك ، (شكل ٢) ملخص لحياة عثمان ابدى استمر في خدمة القضية الوطنية بإخلاص - في حين نحلى عمر - وقد اقترن عثمان ببثينة - انة عمر - التي كانت تتلوق الشعر وتقرصه ، وم تعقد حياستها له

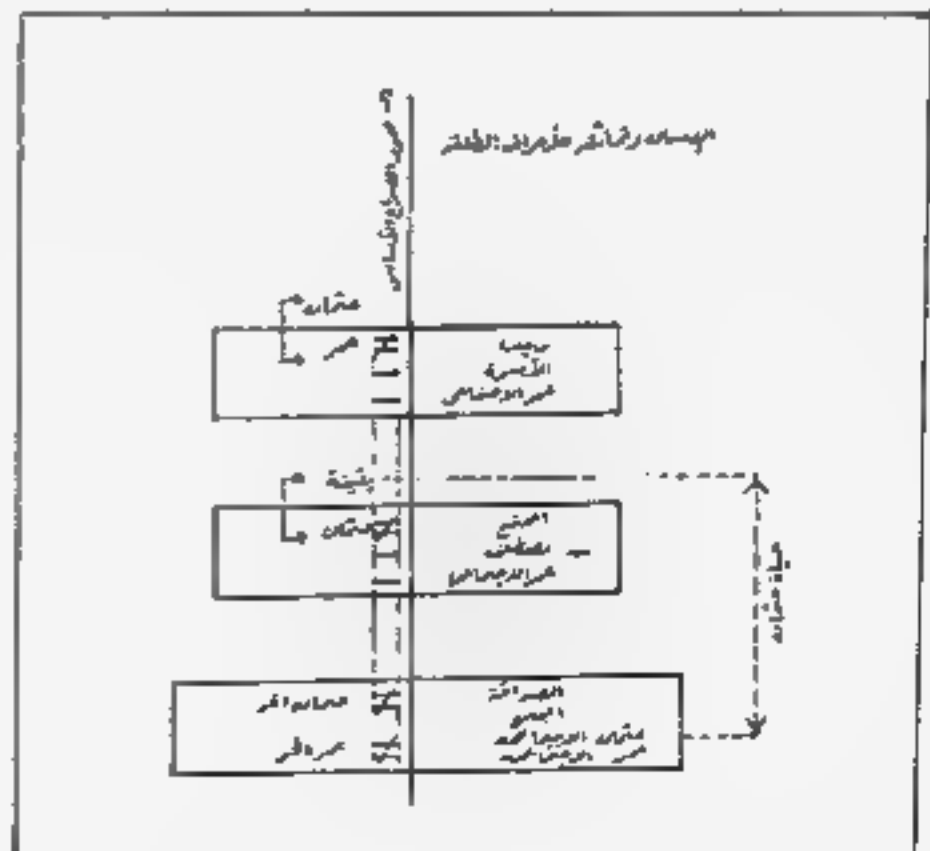


- ١ - شاهد سياسي
- ٢ - سجن
- ٣ - حربة وامل
- ٤ - صعوبات وغياب عمر
- ٥ - رواج وورعة في السعادة
- ٦ - مطاردة أخرى واعتقال

إن هذا الجزء يعطى حياة عمر ، ويدخل في تحقيق عام لشخصيات التي تسيطر عليها السمة الصراعية التي بدأ بها النص . وواضح أن محفوظاً يصنع في مقابل الشخصية التي استلهمت - عمر - الوجه الآخر للمقاومة - عثمان - ويتم ، من خلال 'زواج عثمان وبثينة' . ارتباط الثورة بالشعر ، أي ارتباط الثورة بالامل والتطلع إلى مستقبل أفضل

١ - ٥

ستطيع أن تصور النسق العام للشخصيات من خلال الرسم التالي



سمح هذا الرسم قراءة ترميزية للأعراف المطلقة وبجان لصراع وبوصفا القول إن الصراع لا يكرر في مواجعه بين عمر وأسرته أو مجتمعه بقدر ما يكرر في الاختلاف بين الآن العصرية التي تسعى بشعره بعد ما أقافت على الواقع الذي أصبح مفهوماً لآمال المصطفى . وبين عمر الاحتجاجي للمقد - رب الأسرة الثرى - وشحه لدلت تتعدد الأمور . ويصبح التعايش مستحيلاً بين «الذاتين» . وتتبدى هذه الاستحالة في العيش عندما يقول : «من الصعب أن أحدد قارباً أو أقرر كيف يد التعبير . لكنني أذكر أنني كنت مجتمعاً بأحد للشارعين على رأس سبيل ناشأ . وقال الرجل : «أنا محتر يا اكسلانس ، أنت محط بقاصيل الموصوع بدرحة مذهلة . حبيبة دسمت اكبر . وإن مني في كسب القصة لعظيم» : فقلت له : «وأنا كذلك» : فضحك بسرور بين . وإذا في أشعر بنظ لا تفسر له ، وقلت له : «تصور أن تكسب القصة اليوم وتمتلك الأرض ثم تستول عليها الحكومة غداً» : فبرز رأسه في استهانة وقال : «المهم أن تكسب القصة» : ألسنا نعيش في حيات ونحن نعلم أن الله سيأخذها ؟ . فسلمت بوجاهة منطقته ، ولكن ذهل رأسي بدوار مفاجئ ، واعتق كل شيء (١١) .

١ - ٦

وهنا ربما نهجتا نهج بعض التحليلات النفسية التي ترى أن الإنسان المعاصر سجين للقلق وأنه يحاول محاولة مستبينة لفرار من عبئ وجوده . وقد يبدو هذا من تأثير سارتر على نوحا . ولنا أن تتساءل عما إذا كانت الرؤية المحسوسة رؤية وجودية في المقام الأول ، أنستطيع أن نقول إن العلاقة التي تقوم بين المؤلف وشخصية ، أو بين بقاص والبارد ، هي من النوع الذي يسمى «رؤية كلية» ؟ ولكن إذا مرصنا ذلك إلى تحول هذا الكاتب الكل المعرفة إلى عالم يحل عمله لكي يخلعنا حل أدق أسرارها ، ومن ثم يفتقد العمل المتأخذ التي نستطيع أن نطل منها عليه ، وينحول النص الروائي من المتعة إلى الموصوع العلي ٩

لا يعني هذا أننا لا نرغب في هذا الاتجاه العلي ، ولكن ما نود أن نجعله موضوعاً علمياً ليس «الحدوث» بل السياق

١ - ٢

وإذا كان التزامن والبيئة السطحية من سمات «الحدوث» فإن التعاقب والحركة من سمات «السياق» .

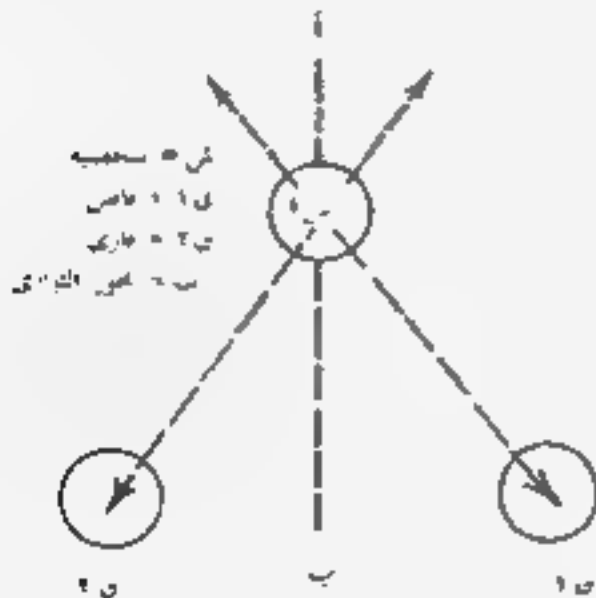
ويلجأ الروائي إلى نقل زمن بؤقع في زمن «القصص» ويوضح ذلك من خلال المقارنة التقابلية الآتية (شكل ٣)

علاقة متبادلة بين الأحداث		علاقة متبادلة بين الأحداث	
علاقة متبادلة بين الأحداث	علاقة متبادلة بين الأحداث	علاقة متبادلة بين الأحداث	علاقة متبادلة بين الأحداث
علاقة متبادلة بين الأحداث	علاقة متبادلة بين الأحداث	علاقة متبادلة بين الأحداث	علاقة متبادلة بين الأحداث
علاقة متبادلة بين الأحداث	علاقة متبادلة بين الأحداث	علاقة متبادلة بين الأحداث	علاقة متبادلة بين الأحداث

ومحفوظ نفسه يقول « وكان عمر مظهر إلى مظهرين والأثاث واللوحات ، ويشم الورد في الأفيص ، ويستمتع إلى أعدم حجرة الشرقية ، ثم ضول إنه آدم في الحلة »^(٢٣) إن هذه القطعة Segment تقدم لنا عمر في صيغة العائب ، مما يعنى أن القاص يلجأ إلى « الرؤية من الخلف » ولا يهوتا القول بأن الرواية التعليلية عاباً ما تستخدم هذا المنصر ، الذي يبدو موضوعياً وإن كان في الواقع يقدم الشخصية التي تخرج جاهرة الصع من فكر القصاص . ولكن عندما يضيف السارد : « بالربع ... وردة محبة ، صادقة وجميلة . يا إلهي ! ما العمل بحرية النشوة من العاص ، أو لمعت الشعر الذي مات ، يا أصيل الشدة المعتم »^(٢٤)

إن هذه القطعة ذات الأسلوب المباشر لترجع في الواقع إلى الموروث الداخلي ، حيث يجد عمر لذته ، ويتحول السياق إلى « الرؤية مع » (حيث يكون السارد والقاص على قدر متساو من المعرفة) . وهناك كثير من القطع التي تنبى هذه الرؤية (على سبيل المثال لا الحصر أربع صفحات من تسع في الفصل الثاني عشر ، وأربع أيضاً من ثمان في الفصل الثالث عشر الخ) ومن هنا يعلب الاعتقاد بأن « الشهاد » رواية ذات تركيبة ازدواجية مقصودة ، حيث تتوارى بسبب متقاربة « الرؤية من الخلف » مع « الرؤية مع » وقد يتساءل القارئ أحياناً من فاعل الحوار ؟ محموظ امر عمر ؟ هل يقوم القاص بعملية وصفت أم أنه السارد الذي يداوم في سببه ؟

وترتكب هذه الأدوار ذات الطبيعة الاستبدالية ، أي أدوار القاص السارد ، من ازدواجية النص ، ونحاول أن نبرر معنى هذا ، فهي تستجدي انتباه القارئ الذي يشعر أنه في داخل اللعبة ، وذلك من شأنه أن يدفعه في الباقي . ومن ثم فالملاقة التي تمت بين القاص والشخصيات قد ربطت القارئ كذلك بنفس الشخصيات . ونوضح هذا شكل (٤)



ويشأ عن هذا التوارى بين رؤيتي القاص والقارئ نوع من الجدانية التي تربطنا بالنص ، وشخصية عمر ، الذي يقدمنا معه في عملية السعي للتأويل

إن قراءة هذا الرسم تعطينا فكرة واضحة عن عناصر التكيف المتشابهة للنص . فالرواية تبدأ عندما يكون الحدث الرئيسي (الحوار مع العميل ثم الأزمة) قد تم . وعندما يبي عمر هذا الإحساس الذي يلمره ، يطلب العون الطبي في بادئ الأمر . ويبدأ التساؤل الذي لا ينتهي عند خروجه من عيادة الطبيب . ويمر أمامه شريط طويل لزمن نصلي ورمس الحب ورمس الزواج : ثم الإحباط النمى والجسدي : ينتج عن إحساسه بالحياة والاستسلام ، فالكلب القبيحة حلت مكان كتب الاشتراكية في مكتبته . وأصبح يشعر بالعار عندما يذكرونه بالشعر الذي كان ينظمه في الماضي ، ولكن ذلك لم يمنعه من ممارسة حياته اليومية على نفس النوال : « وفي الخارج ، أمام العمارة بميدان سليمان باشا ، ركب الكاديلاك السوداء ، فتحركت به كياخرة عروس الليل »^(٢٥) وذلك من شأنه أن يدفع القارئ إلى الاهتمام بالحوار المأساوي أكثر من المتعة الدرامية : « وغملة أنسلة بلا جواب فأتين طبيبها »^(٢٦)

وبعبارة أخرى فإن « زمن النص » يهتم بالتنقيب في الضمير يطلب للشخصية أكثر من اهتمامه بمغامرات غير متوقعة . من شأنها الإلحاح : « حتى حساسية الضمير يتركها الضمير »^(٢٧)

٢ - ٢

ويرمى زمن النص كذلك إلى وسيلة « تصنيفية » من شأنها أن تخلق لأثر المأساوي : « انقش ! .. النعنة التي تدفن ولا تموت . ما أقطع ألا يستمتع لصلائك بعد ، ويموت جهك لسر الوجود ، كويتمنى الوجود بلا سر ، وتبعث الحشرات بوما لتحرب كل شيء »^(٢٨) . وذلك عندما يريد عمر أن يستعيد الماضي . وهنا تبدو علاقة الأحداث غير مباشرة (إن الموروث بعد وسيطاً) ، بالرغم من أن هذه العلاقة عاباً ما تستخدم من الوجهة النحوية - الصيغة المباشرة . « أجل ... هناك امرأة أخرى ما دمت تصرين على أن تعرفي ... أبكي ما شاء لك البكاء ، ولكن عليك أن تسلمي بالأمر الواقع »^(٢٩)

أما بالنسبة للأحداث التي عاشها عمر حتى تلك اللحظة ، فإن المؤلف يتولى بنفسه تعريفنا بها (علاقة مباشرة) : « وكان في مكتبه يراجع مذكرات في فتور عندما دخل الساعي ليستأذن للمسيو يرمك ... ودخل برجل يتقدمه كرشه ، عظم وعصى . ثم جلس وهو يقول : « مررت بميدان الأزهر ففتت أرور وأخفى . فقال عمر بحرية باسمه . « قل إنك جئت من أقصى الأرض من أجل وردة ! .. »^(٣٠)

٢ - ٢

وسمح لنا هذه الملاحظات باستقراء للساكن الخاصة بالعناصر الأساسية وبالصيغ ، واعتراض وسيلة للتأويل . إن عمر يعتقد أن حبه قد حطه من معاناته ، وإنما لجده يستعد بلقاء وردة في عشها الجديد



فصول فصول

٢٦ - نقشه من ١٣٩ - ١٣٤
٢٧ - نقشه من ١٣٦
٢٨ - نقشه من ١٣٩ -

٣٠ - نقشه من ١٤١

٣١ - نقشه من ٢١
٣٢ - نقشه من ١٥٩
٣٣ - نقشه من ١٣٨

٣٤ - نقشه من ١٣٨

١ - معرّف ، ن . «الشعراء» من ١٥٥

١١ - نقشه من ٥

١٢ - نقشه من ٨

١٣ - نقشه من ١٠

١٤ - نقشه من ٢٩

١٥ - نقشه من ٤١

١٦ - نقشه من ١٢ - ٤٣

١٧ - نقشه من ١٤

١٨ - نقشه من ١٤

١٩ - نقشه من ١٩

٢٠ - نقشه من ٩١

٢١ - نقشه من ٨٣

٢٢ - نقشه من ٨٣

٢٣ - نقشه من ٩٤

٢٤ - نقشه من ٩٧

٢٥ - نقشه من ١٠٤

المراجع

- Barthes, Kayser, Booch, Hamon. Poétique de Reeth. Paris 1977. (١)
p. 180.
Cohen, (J) Structure de Langage Poétique, Paris, 1966, p. 231. (٢)
Eliot, (M) Essai de Poétique structurale, Paris, 1971. 369 p. (٣)
(٤) معرّف : «الشعراء» مكتبة مصر - القاهرة ١٩٦٥ - ١٩٧١
١٥٩ من ١٨١ - ١٥٩

المجلس الأعلى للثقافة قطاع المسرح

المسرح الكوميدي
على مسرح محمد عبد الوهاب

يقدم

تذكرة للجنة

بطولة

وهيد سيف
ساح الصريطي
عبد الوهاب خليل

غناء وممثل: تغريد البشبيشي

تأليف: سامح غنيم

إخراج

محمد محمد مجاهد

مسرح الطليعة
٢٩

يقدم

الناس في طيبة

بطولة

محمد كامل ، آمان الزهيري
رشوان سعيد ، عبد الله شرف
فاهم شحاتة ، شوشو سلامة

تأليف

د. عبد العزيز محمود

إخراج

السيد طليع

مسرح السلام تاج نصر
المسرح الحديث

يقدم

حكايه الواد بلية

بطولة

فاروق نجيب
فاديتة رشاد
عبد الحفيظ النطاوي

إعداد وأخراج

سيد حمامة

إخراج

عبد المغيث زكي

مسرح الأوبرا
المسرح القومي

يقدم

الأستاذ

بطولة

حسنه فوفين
حسن عبد الحميد
جميل راتب

تأليف

سيد الدين وهبة

إخراج

جميل راتب

موقف من البنوية

الدكتور شكرى عياد

لا تبرأ من مسئولية هذا العنوان ولا هروباً من تبعاته ؟ بل إقراراً للواقع ، وصدقا مع القارئ ، أقول إن لجنة التحرير هي التي اقترحت عليّ وهو امتحان عسير لأنه لا يتطرى على مجرد اقتراح بموضوع للكتابة ، بل هو يفترض مع المعرفة الكافية بالبنوية و « الأهلية » لإصدار الأحكام لها أو عليها نوعاً من الصراع الابدئيولوجي قد لا يخلو من التطرف أو العناد . ولا أدري أهى منزلة كريمة تريد لجنة التحرير أن تحلّى إياها ، أم خطة لاستراتيجي . ؟ ولكن الوجودية علمتنا أن الإنسان مراقف ، وإن الإنسانى تساوى باللفظ المواقف التي أحلها وشجعني في إعلانها ، وإذا أحست لجنة التحرير ظمها بإنسانى فليس في وسعي أن أجيب أو أنجس . ولكن إعلان المواقف لا يعني الكذب أو التفتيح ، والبنوية اليوم - يعلم القارئ - منتهى في المعرفة وعلم النفس وعلم الاجتماع ، أى فيها يسمى مرة بالعلوم الاجتماعية ومرة بالعلوم الإنسانية ، مع أن مشاهدا في علم اللغة الحديث ، ومن ثم فامتدادها الأقرب هو إلى النقد الأدبي عن طريق ذلك العلم الجديد الذي يزعم ثارة أنه خادم للنقد الأدبي وثارة أخرى - شأن أى خادم عائن طموح - أنه ورثته الطبيعي ، أصى علم الأسلوب

وإذا كانت للبنوية هذه الفروع كلها فهي حقيقة بأن تسمى فلسفة كالوجودية والظواهرية والمادية الحديثة ، وهي الفلسفات التي لا تزال تصطرع في عالم اليوم . وقد تكون في « مراقف » من هذه الفلصات ولكنني يجب أن أعترف للقارئ بأنها مراقف مؤقتة هشة لا تستحق أن تعرضها بل أن أبهض للدفاع عنها وهل أنا من الخرافة بحيث أدعي أني حدثت موقف من « عالم اليوم » ؟ إنى ما أزال في مرحلة الفهم ، وإذا استطعت أن أحل بعض مشكلاته العويصة قبل أن يدركني الموت فسوف أبادر إلى تسجيل « موقف » من تلك المشكلات سواء يقع بعض الناس .

وإذا فلأقرع إلى خطة الملة وموضوع هذا العدد الخاص فاشغلة خاصة بالنقد الأدبي ، وهذا العدد خاص بمناهج النقد الأدبي الحديث ، وحتى أن نتحدث عن السبوبة في هذه الحدود ومع ذلك فإن مهمتي لن تكون سهلة . فالبنوية هي بدعة العصر ، وكتب أعلامها ، وما كتب عن هذه الكتب ، يمكن أن يزلف مكتبة ضخمة وإذا فلابد من الاختيار . وسأعتمد في هذا المقال على عدد من النصوص الأساسية



لبعض أقطاب المسح ، وعدد آخر من الدراسات ، المحايدة ، من خارج المسح ، وإذا لم يكن بد من اللجوء إلى عالم الأنثروبولوجيا النبوية لإلقاء شيء من الضوء على النقد الأدبي النبوي ، لمكان بحث « الأساطير » من العلماء ، فسأوفد للمراجع النقدية بعض المراجع الأنثروبولوجية المهمة ، وسأحاول - ما استطعت - أن أترجم الأمانة في العرض ، والنقطة في التحليل ، والموضوعية في الحكم ، متجافاً عن طريقة الجدل التي يمكن أن يترلق إليها الكاتب عندما يكون بهذا الدافع عن « موقف ».

أما النصوص الأساسية التي اعتمدت عليها فليس أن يعد في مقدمتها كتاب سوسير « دروس في علم اللغة العام » ، إذ لا جدال في أنه واضح أسس للمسح النبوي التي انتقلت بسهولة من اللغة إلى الأدب - ثم يأتي بعده لغوي آخر لا يقل عنه تأثيراً في النقد النبوي إن لم يكن أقوى أثراً ، لأنه أهتم اهتماماً مباشراً بلغة الأدب . وهو رومان جاكوبسون ، ومقالاته « علم اللغة وعلم الشعر » و « وجهان للغة » الاستعارة وأخبار المرسل ، ضروريان لفهم معظم ما كتب في النقد النبوي . ويلهما مقال آخر له بالاشتراك مع لقي ستروس في تحليل سوناتة « القطط » لبودلير ، وكتاب لستيفان تودوروف بعنوان « علم الشعر » وكتاب لرولان بارت « درجة الصفر في الكتابة » و « من كز » ، وأخيراً وليس آخراً كما يقولون ، مجموع ليكل وبناتير نشر بالفرنسية بعنوان « مقالات في علم الأسلوب النبوي » . وأما الدراسات التي تناولت النقد النبوي بالأصالة أو في سياق المسح النبوي بوجه عام فهي : « علم الشعر النبوي » لخرناتان كلر ، و « مفهوم النبوية » لفليب بيت ، ثم مجموعة الأبحاث والمناقشات في ندوة جامعة جون هوبكنز عن النبوية سنة ١٩٦٦ ، وقد ظهرت في كتاب من تحرير ريتشارد ماكسي وبرجينو دوناتو . واحتوت على نصوص مهمة - أشبه غلاصات مركزة - لأعلام المسح النبوي في النقد الأدبي وغيره . ومهم رولان بارت ولستيفان تودوروف ولوسيان جولدمان وجاك دريدا ، مع مناقشات جادة وصبغة لم تخل من عنف أحياناً .

وفي باب الدراسات الأنثروبولوجية قرأت قبل إعداد هذا المقال فصولاً من كتاب « الأنثروبولوجيا النبوية » لقي ستروس ، ولم ينسَ لدي منه إلا ترجمة عربية رديئة وفصل من الترجمة الإنجليزية بشر ضمن مجموعة نصوص متخبة ، ثم مقاله في تحليل أسطورة « أسديوال » (في ترجمته الإنجليزية) وكتابه « عقلية المتوحشين » (في ترجمته الإنجليزية كذلك) وهو شديد الإيهام في مواضع ، ولاسيما الفصل الذي كتبه عن التاريخ . وأقصد من كتابين لشيخ الأنثروبولوجيين الإنجليز إدمووند ليفش ، أحدهما عن لقي ستروس . وثانيهما مقدمة عن استخدام التحليل النبوي في الأنثروبولوجيا الاجتماعية ، واسترعى نظري أنه تحول من نقد للبرية في الكتاب الأول إلى مثل لها في الكتاب الثاني ^٥ .

وإذا استهول بعض القراء الطيبين هذا القدر فلا شك أن هناك آخرين سيقبلون شعاعهم أحراراً فلهؤلاء وهؤلاء أقول إن انفجار المعلومات في عصرنا لا يتيح لأي باحث أن يحيط بكل ما كتب في موضوعه ولا بمعظمه ، ولا يسمح له - من جهة أخرى - بأن يمتص عينه عن حركة الفكر في العالم فالسج القاصد هو أن يعتمد إلى النصوص الأصلية فيقرأها قراءة متأنية - حتى إذا أحكمها (وليس هذا بالأمر اليسير) ولا أدعى أن بلغت منه ما أريد) هان عليه أمر الاطلاع على المراجع الثانوية - فلما أن تيسر له فيلغظ بأيسر النظر ما فيها من إضافات ، وإما أن يفوته فلا يكون قد فاته إلا بعض الفروع دون الأصول ثم لا يحقر نفسه بعد ذلك أن يحكم عقله فيما درس . ولا يقع بمنزل الحاكى أو المقلد أو المطبق ، فإنها لا تفصل - إلا قليلاً - منزلة الجاهل المتشدد .

فلبدأ بحثنا عن النبوية - أيها القارئ الكريم - لا متظاهرين بالعلم ولا متصاغرين أمام من يدعونه وخبر الله فللكاتب ولن زج به في هذا « الموقف » الصعب !

- ١ -

وأول ما يسمى البدء به هو تمييز «التيوية» مذهباً أو مذهباً من كل حديث من النسبة أو البناء. فليست الكلمة جديدة على النقد الأدبي. ويمكن القول إن الحديث عن البنية أو البناء قد صاحب كل حركة نقدية عبت بالتحصيل الفنى للمصووص الأدبي، عتلفة ثلاثية الأذى ظل سائداً حتى أوائل هذا القرن (ولا يزال هو الاتجاه السائد فى جامعاتنا) نحو التفسير التاريخى، سواء جعل النص الأدبى حلقة فى سلسلة تطورية من الأعمال الأدبية المشابهة أم انعكاساً لطروف سياسية أو اجتماعية أو اقتصادية أو شخصية. وفى مجال نقد الرواية لابد أن تذكر مقدمات هرنى جيمس للطبعة الأخيرة من أعماله - وقد جمعت تحت عنوان «فن الرواية» - على أنها تحول تاريخى، فقد تبعها ثلاثة كتب مهمة ثلاثة من النقاد الروائيين الإنجليز وهى: «وجوه الرواية» د.أ.م. فورستر، و «بناء الرواية» لإدوين مور - وقد ترجعا إلى العربة - وثالثاً، وبعده أولاهما بالعربية «صحة القصص» ليرس ليوك وقد نصبت هذه الكتب الأربعة على مشكلات البناء كما يشعر بها كاتب الرواية، مثل رواية النظر - أو وجهة النظر - وترتيب الأحداث، وموقف الرءالى من شخصياته، ورؤيته للزمان والمكان. وكانت حركة «لتجريب» لدى الروائيين الإنجليز والأمريكان فى العشرينات والثلاثينات التى تصدرها جيمس جويس ووليم شكسبير «حمار الأعمال» نقدية، يصعب إحصاؤها فى هذا المقام، اهتمت اهتماماً أساسياً بدراسة البناء الفنى واللغوى

أما فى مجال نقد الشعر فلا شك أن اللغة الشعرية الجديدة التى اصطنعها إليوت وباوند كانت وراء الأعمال النقدية الرائدة لمواطنيها ريتشارد وإيمسون، ولأسيما «النقد التطبيقي» و «فلسفة البيان» للأول و «سبعة ألوان من تعدد المعنى» للثانى، مع أن ذكر إليوت أو باوند تقارباً يرد فى هذه الكتب. فقد كان الناقدان يحاولان التنظيم للغة الشعر صموماً، والأصح أن يقال إنها كانتا يريان إلى إعادة صياغة المذوق ليتقبل هذه الأعمال الشعرية الجديدة، معتمدين على التراث نفسه. ولا شك - على كل حال - أنها فتحتا بتحليلها لفكرتى «السياق» و «تعدد المعنى» آفاقاً جديدة لنقد الحديث، وأن هاتين الفكرتين، اللتين تترددان فى النقد البيوى، ليستا من الأفكار المسيرة لهذه المدرسة، فأنت تجدتهما عند لبيويين كما تجدتهما عند غير البيويين من النقاد المحدثين، بدون اختلاف مهم فى المذلول أو فى الاصطلاح غالباً

لم يكن من العريب، قل المدرسة البيوية، أن يتحدث الناقد عن كثافة اللغة الشعرية واستحصاتها على التحديد للمعنى. فالكلمة - من جهة - متعددة الدلالات داخل النص نفسه، ومن جهة أخرى ذات ارتباطات ممتدة تتجاوز النص إلى كل ما كتب قبله، بل إلى «كتاب الحياة» نفسه كما يعبر بلوت. وإنما يكتب المفهوم أنعاداً جديدة عندما يرتبطان بالأصول الفكرية المميزة للمذهب البيوى، والتى سيجاول شرحها فى الأقسام التالية من هذا المقال

والشبه واضح - على الخصوص - بين «النقد الجديد» الذى سيطر على الدراسات الأدبية فى أمريكا فى الأربعينات والخمسينات والنقد البيوى الذى انطلق من فرنسا فى الستينيات بل إن نقد البيوى سمي أيضاً بالنقد الجديد كما أن اصطلاح «النسبة» على شائعاً بين «النقاد الجدد» فى أمريكا. ولا يكاد الفارئ يشعر بتعارف بين دلالة النسبة عند هؤلاء وهؤلاء سوى تأكيد البيويين جانب الاصطلاح (= مواصفات الفنية = المؤسسة) فى الأدب، على حين يؤكد انتقاد الجدد - يخصص لتراثهم الأنجلو سكسونى الذى يهتم بالواقع الملموس المخرب جانب النص الأدبى كعمل له تفرده ودانته، قبل أن يصبح فى الإمكان النظر إلى السمات المشتركة بين مجموعة من الأعمال الأدبية، أو بين الأعمال الأدبية كلها. ولكن هؤلاء وهؤلاء يتسكون باستقلالية الأدب (كمؤسسة أو كأعمال متميزة) عما يسمى «بالواقع» الخارجى أو «الحقائق» الفكرية. فالعمل الأدبى عندهم جميعاً وجود خاص له منطقته ونه نظمه، أو عبارة أخرى له بنية التى تتميز عن بنية اللغة العادية بإسقاط غرض «الإيلاج» من حساب الكاتب، وهو ما يعبر عنه أوشيبولد ما كلينش بأن القصيدة «لا تعنى بل تكون»، وما أشار إليه جاك دريدا بقوله إن لغة الأدب لا تعتمد فقط على مبدأ اهتمام أو الاهتمام

كاللغة الطبيعية [الفايز بين الحروف هو الذى يخلق مختلف الكلمات لفظ للمعنى، وكذلك الفايز بين الصيغ والحالات الإعرابية الخ] بل على مبدأ الإرجاء difference أيضاً [النص الأدبى لا يحدد للمعنى بل يرجئه أو يبقيه فى حيز الإمكان، بحيث لا يكون النص علامة على معنى بل هو نفسه منتجاً للمعنى] وما عبر عنه بأوت بقوله إن عمل الناقد ليس اكتشاف «معنى» العمل الأدبى، ولا حتى «بنية»، وإنما هو إظهار عملية البناء نفسها، أو «اللعب» المستمر بين سطوح المعنى

فالتفرق بين «النقد الجديد» و «النقد البيوى» يوشك أن يكون كله راجعاً إلى حالتين من حالات الفكر، لا إلى اختلاف فى المسلمات أو النتائج. وهو فرق أجمله لينش أحسن إجمال بقوله إن الاتجاه البيوى - كما يسمى - هو اتجاه عقلانى يهتم بالأفكار قبل اهتمامه بالوقائع الموضوعية، على خلاف الاتجاه الآخر التجريبى الوظيفى الذى يعتمد على الملاحظة المباشرة للعلاقات المتبادلة بين أعيان الموجودات. ولعله لم يعد الصواب كذلك حين قال إن الاتجاهين غير متعارضين بل متكاملان والتكامل يسببها يظهر لندنا حين نخرج من مجال النقد النظرى إلى مجال النقد التطبيقي فهنا نلاحظ تقارباً - إن لم نقل اتفاقاً - فى مبادئ والوسائل والنتائج. فإذا قارنا - على سبيل المثال - بين تحليل كليث بروكس - من قطاب النقد الجديد - لقصيدة كيتس «إلى فاروارة إغريقية» وتحليل ريفانير - من مثلى البيوية - لسوناتة بودلير «القطط»، وجدنا أننا بوحاً واحداً من النقد، سوى أن الثانى أكثر تفصيلاً من الأول. بل إن المبدأ البيوى الأساسى الذى يعتمد عليه ريفانير فى تحليلاته كلها، أعنى أن جوهر البنية هو «العلاقة» لا «اللغات» المكونة لأطراف هذه العلاقة - هذا المبدأ مقرر بوضوح تام عند بروكس - لدى يقرر بين صورتين فى قصيدة كيتس صورة السيدات محصورة على «الضرورة» الإعرافية والأخلاق غير المسموعة التى يحجبها الشاعر صادرة عن هذه

البيوت ، أجمل من كل شيء مسموع ، وصورة الاحوال الدني الذي
مثله الفنان على القارورة ، ولديته التي خلت من سكانها كما يتجلى
نشاعر [إد غادروها جميعا ليتركوا في هذا الاحوال] فيقول
بروكس : «إن العلاقة بين المدينة المتخيلة والاحتفال المصور هي ذات
العلاقة بين بلع غير المسموع والنايات المصورة» . البية واحدة ، وهي
تتكرر في أشكال كثيرة ، حتى تصبح القصيدة نفسها ، في علاقتها
بالواقع شكلا من أشكال هذه البية ، لعل بروكس لم يعبر عن هذا
المعنى الأخير مثل هذه البنية ، لا عمداً أو غفلة عن ذلك . بل لأن
التحديد بين أي معنى آخر . ومن ثم يعمداً عن الشعر بدلاً من أن يقرنا
منه . ويدون فعل غير ما يمكننا أن نفضله - هكذا يقول في حتام مقاله -
«هو أن نعتمد الشك في قدرتنا على أن نمثل أية قصيدة كانت تمثيلاً
صحيحاً عن طريق النثر» . ومرة أخرى نراه يلتقي في هذا المبدأ مع بارت
الذي يذكر أن يكون عمل الناقد هو اكتشاف المعنى أو البنية

ولعل هذه الفكرة هي النتيجة المنطقية التي يجد النقد الحديث نفسه
مواجهاً بها . ما دام قد بدأ من مسلمة «استقلالية الأدب» . وطوله
النتيجة العملية وجهها النظري الذي يقول بأن موضوع الأدب هو
الأدب ذاته وليس أي شيء آخر . لا ، الحياة ، ولا ، المجتمع ، ولا
«الأفكار» ولا غيرها مما يزعمه أصحاب النزعة التاريخية . هذا قلبت
قصيدة مثل قصيدة كيتس ، إلى قارورة إغريقية ، اهتماماً غير عادي من
النقاد الجدد ، وهذا أيضاً كتب بارت كتاباً كاملاً في تحليل قصة قصيرة
ليبرك بطلاها كلاهما فنان ، إن لم نقل إن بطلها الحقيقي هو القصة
نفسها . وبشروط جريه إلى هذا المعنى بقوله إن «زمن الرواية» هذه
هو الزمن الذي تستغرقه قراءتها . فليس المقصود بعبارة «أن موضوع
الأدب هو الأدب ذاته» ضرورة أن يكون موضوعها الكتابة أو الفن أو
بطلها كاتباً أو فناناً (وإن كان هذا الاختيار دلالة) وإنما المقصود أن متعة
القراءة تنحصر في متابعة مغامرات المعنى ، في الحوار المستمر بين القارئ
والنص . فليست الحوادث ولا الأفكار ولا الشخصيات إلا وسائل
لإجراء هذا الحوار . ولكن ما دور القارئ في هذه العملية ؟ إن القارئ ،
حين يقرأ ، ليس ذاتاً ، ولكنه في حقيقة الأمر مجموعة مواضع ،
تكونت من خلال قراءاته السابقة ، فهو يتوقع ، أو يفاجأ ، أو يقبل ،
أو يسكر ، بناء على ما قرأه من قبل . وهذه المواضع نفسها حاضرة
لدى الكاتب حين يكتب . وإذاً يمكنك أن تقول إن الذي يحدث ، في
حقيقة الأمر ، هو أن النص يحاور نفسه ، كما يمكنك أن تقول - على
العكس تماماً ، وبغض الصدق - إن القارئ هو الذي «يكتب»
النص أما بارت فيقول بتفصيل أكبر ، إن ما يحدث أثناء عملية
القراءة هو أننا «نترجم» ما نقرأه ، أي أننا نحرف ما يحدث ، ونعطيه
اسماً ، وفي خلال ذلك نتبين الأصوات المتعددة التي يتألف منها النص .

- ٢ -

لا شك أن ثمة مسافة غير قصيرة بين القول بأن «موضوع الأدب هو
الأدب ذاته» [وهو عنوان نصه نحن الممارسة أساسية لتحديد ما النقد
الحديث كما تحددها الأدب الذي واكبه وتفاعل معه ، ممارسة تقبل أية
مادة مأخوذة من الحياة على أنها «أدب» إذا أميت بها كل ما يربطها

الحج . وبعضها الآخر راجع إلى النص نفسه : من طريقته في عرض الأحداث وتوزيعها على الرواية وإيجاد نوع من الوحدة بينها ، وحيل للكشف عما يريد الروائي أن يبينه أو يوحي به من طابع الشخصيات . وسلوك في التشويق يعتمد على سر بلوح به الروائي ثم يعرضه ثم يقله بين تلميح ونصية وإحفاء وإظهار الحج هذه «الكثرة» موجودة لا يصعب تتبعها في الأعمال الروائية الكلاسيكية نفسها [كل ما قبل بروسست هو في نظر بارت لائق ، كما أن المعاصرين الذين يستعصون عن «الكتابة» «النص» - مثل أندريه جيد - هم كلاسيون كذلك] أما الأعمال الحديثة فقد . الأعمال التي جعلت «تكتب» لا «تقرأ» ، أو بصورة أخرى تلك التي توصف بأنها متاحة للمعنى ، وليست مثال ما نتاج عن معنى ، فهذه يقف النقد أمامها عاجزاً ، أعرض . يقول بارت :

«أما النصوص التي يراد بها أن تُكتب ، فلهذه لا يوجد شيء يصلح لأن يقال عنها ولكن أين هي أولاً؟ من المؤكد أننا لن نجد ما بين المقروء (أو على الأقل لن نجد ما إلا في الندرة ، بالمصادفة ، لها واعتراضاً في بعض الأعمال الحديثة أو المظرفة) : إن النص الذي يراد به أن يُكتب ليس شيئاً حقيقياً ولا نكاد نجده في المكتبة وزيادة على ذلك فمن حيث إن غرضه هو كونه منتجاً (لا مثلاً) فإنه ينفي كل نقد . لأن النقد مادام ناتجاً عنه فسيفسلف به ، وإذا بعد كتابته فإنه لن يكون إلا ناشراً ومقرئاً له في حقل الاختلافات الذي لا حدود له . إن النص الذي يراد به أن يُكتب هو حاضر دائم ، لا يمكن أن يوضع لوفه أي قول مرتب عليه (إذ لا مناص من أن يحوله إلى ماضٍ) ؟ النص الذي يراد به أن يُكتب هو نحن في حال الكتابة ، قبل أن تصبح لعبة العالم اللاهائية (العالم باعتباره لعبة) مخرقة ومقطعة وموقوفة ومجمدة بنظام واحد (إيديولوجية ، جنس أدبي ، نقد) يختصر كثرة المفردات ، وانفتاح الشكائات ، ولا نهاية اللغات . النص الذي جعل ليكتب ، هو الروائي بلا رواية ، الشعر بلا قصيدة ، المقالة بلا حديث ، الكتابة بلا أسلوب ، الإنتاج بلا ناتج ، البناء بلا بنية » .

(ص ١١)

ربما تلفظ بعض الناس هذه الفقرة من كلام بارت وانخدعوا بوصورها لتصدر والسخرة ، أو حملوا المترجم وررها . وربما أمسك بها آخرون وحملوها كالشئ يقلدون بها وهم لا يسمون رأسها من ديلها وكلمات بارت لا تخلو من غموض ، ولكنه غموض لا يقتله الكاتب وإنما مرجعه ، غالباً ، أمران : إما أنه يستعمل مصطلحات غير مألوفة في لغة النقد وإن كانت معانيها - في منظومة بارت الفكرية - أكثر وضوحاً وتحددتها من معظم المصطلحات التي تلوكها الألسن حين يتحدث الناس عن الأدب ومذاهبه وعصره . وأحسب أن القارئ الذي وعى ما مهديا به هذه الفقرة لن يحس عليه الخليل من معانيها . وإما أنه - وهذا هو الأهم - يتحدث عن شيء غير مألوف ولن يكون مألوفاً .

وذلك أنه واقف على تحوم الوعي ، يتحدثنا عن عالم هو حرية تامة ، عالم تمطلت فيه اللغات وعانت الحدود التي رسمها الإنسان ، فهو إن شئت أطول كامل (كما عند الصوريين) أو إن شئت فراع مطلق (إذ يبدو أن بارت لم يقرر بعد) . في مثل هذا العالم لن تكون هناك أشياء ، بل لن تكون هناك قيم ثابتة ، وإنما هو فعل محض . وبارت يتحدث عن «العالم» ولكنه لا يعطي أمثله إلا من الأدب . ويبدو أن ما يقوله عن الأدب ينطبق على كل ما في العالم الحديث (أكره أن أقول «العالم العربي» أو الحضارة العربية ، بل يم عنه هذان تعبيران إشائيان من حذاع للنفس . وتناء مجلس : إنما هي حضارة حديثة واحدة ، وما يحس أبناء الشرق إلا العليلات التي تعيش وتتكاثر حول شطآنها) . وإن شئت فانظر حولك : الناس ، كل الناس ، يهرون وراء الثورة ، والنصب ، والسلطة ، والجاه - الأفراد والجماعات والدول ، حتى إذا بلغوا ما أملوه وجعلوه خطايا ، فاندفعوا مرة أخرى يهرون وراء مرشد من الثورة والسلطة والنصب والجاه . القيمة الوحيدة الباقية - إن كانت هناك قيمة - هي هنا السمي نفسه («وأن ليس للإنسان إلا ما سعى ») دين جديد ، وكأن الزمن استدار كهيئة يوم خلق الله السموات والأرض .

هنا بارت ، كبير نقاد هذا العصر ، لا توجد إلا ليمانان أدبيتان . الكتابة والقراءة : أو إن شئت الدقة فقل : الكتابة القراءة (عمق أن الكتابة تقرأ القارئ) : «النص يتكلم طبقاً لرغبة القارئ» - م . ن . ص ١٥٧ ، «في النص لا يتكلم إلا القارئ وحده» - م . ن . ص ١٥٧ . والقراءة الكتابة (أي أن قيمة النص هي أن يعمل القارئ يكتبه أو يعيد كتابته ، أن يحطم قاعدة التعامل الرأسمالي بين كاتب منتج وقارئ مستهلك) وهما وجهان لطيفة واحدة أو قيمة واحدة . الكتابة فعل أشبه بالقراءة ، والقراءة فعل أشبه بالكتابة ، وقيمتهما ليست في الشيء المنتج (المعنى في الحائث) بل في الإنتاج نفسه . ولكن «الأدب الفعل» ليس كالأعمال الأدبية التي أشرنا إليها ، بل هو فعل واع مدرك ، هو - وحده - شاهد المأساة التي يعيشها إنسان هذا العصر . لشكلة الكاتب في عصرنا هي تحرير الكتابة من كل الموضوعات التي فرضها «الأدب» على نفس في كل العصور السابقة ، لأن هذه الموضوعات جميعها لم تعد صالحة للتعبير عن حالتنا للمزق فإذا أراد الكاتب أن يعبر وجد طوع يمينه لغة «أدبية» جاهرة ، حافلة بكل أنواع الزينة ، ولكنه كلما استسلم لهذه اللغة وحده معه يتعد عن مهمته الحقيقية وهي أن يعبر بأمانة عن إنسان عصره . والخل الذي يقترحه بارت هو أن يعود الكاتب إلى لغة بريئة ، لغة «أدبية» (سبة إلى آدم أي البشر) ، أن يعود إلى «درجة الصفر» حيث لا توجد أية علامة مميزة . ولكن السخرية هي أنه حتى لو نجح في ذلك سيجد نفسه بعد قليل أسير هذه الطريقة الجديدة في الكتابة ، أي أنها ستصبح ، بدورها ، تقبداً .

وإذن فالكتابة في عصرنا ليست إلا هذه اللحظة الأولى التي يحرق فيها الكاتب كل الحدود ويحطم كل الحواجز - ليجد معه بعد ذلك أسير القيد الذي صممه لنفسه . الكتابة هروب مستمر إلى الأمام ، إلى الأمام فقط ، إذ ليس هناك هدف منظور ، إلا أن يكون

ذلك الهدف عالمًا بسيطًا واحدًا خاليًا من كل تمييز أو تحديد ، تقبصا لعالمنا الحاضر الذي يبلغ المهابة في التعقيد

إن مفهوم بارت «للكتاب» يشف عن نزعة اشتراكية إنسانية طوبوية وهذه الصفات الثلاثة كلها مناقضة لما اشتهر عن النبوية من أنها معادية للتاريخ ، أو على الأقل أنها تنكر علمية التاريخ ، ومن ثم فلا مكان فيها لفكرة التطور التي لا تفهم الاشتراكية بدونها ؟ وأنها ترفض اعتبار الإنسان محور الكون وصانع القيم ، ومن ثم فهي تشن الحرب على الظواهرية والوجودية ، وأنها علمية ، نحاول أن نصل بالدراسة الأدبية والدراسات الإنسانية كلها إلى درجة من الثبات تسمح باستخدام الوسائل الرياضية في البحث .

وقد يقال إن هذا المفهوم (الاشتراكي الإنسان الطوبوي) ينتمي إلى مرحلة مبكرة في تطور بارت الفكري ، ومن ثم لا ينبغي إقحامه على النبوية . والواقع أن كتاب بارت «درجة الصفر في الكتابة» (١٩٥٣) يحس آثاراً قوية من الماركسية والوجودية معا ، ولكنه يعد أيضاً معلماً من معالم النقد المعاصر ، وأهم من ذلك أن المفهوم الذي طرحه بارت للكتابة في هذا العمل المبكر قد بقي ثابتاً في إنتاجه الأخير ، ولا أظن أن القارئ قد لاحظ في الفقرة التي نقلناها ، منذ قليل ، من كتابه «س/و» (١٩٧٠) أنه ابتعد عن هذه الأفكار . بل إننا لم نجد على أن شرح فكرة وردت في كتابة المتأخر بالرجوع إلى الكتاب المتأخر . فالأولى أن نسلم بأن النبوية لا تعد رد فعل للمناهج الفلسفية السابقة إلا لأن لها جذوراً في هذه المذاهب ، كما أن للنقد النبوي جذوره في النقد السابق . والواقع أننا ، حين نفعل ذلك ، نكون بنويين ونناقضين للنبوية في الوقت ذاته : نكون بنويين لأننا نرى أن التأثير بين أي منظومتين اجتماعيتين لا يمكن أساساً في اختلاف العناصر بل في اختلاف العلاقات ، كما نكون بنويين لأننا نرى أن اختلاف النظم الرمزية (ومنها النظم الفلسفية ، من حيث إن الفلسفة أداتها اللغة ، واللغة نظام رمزي) لا يمس انقطاعاً بين نظام ونظام ، ولكنه «حقل من الاختلافات لا نهاية له» ، حسب تعبير بارت نفسه . أما أن يكون معنى هذا الاتصال هو أننا نعيش في «حاضر دائم» ، بحيث تصبح فكرة التطريح نفسها فكرة تمسكية من صنع الإنسان ، فهذا يجد أنفاساً في موقف الناقد للنبوية ، من واقع النبوية نفسها ، وهو أنها انطلقت من لحظة تاريخية معينة ساد فيها الشعور بالتمزق والضيق وانعدام الهدف .

وما يريد أن نعود منقحهم أنفسنا في فلسفة النبوية ، بعد أن آثرنا انزغوف عند حدود النقد الأدبي . ولكن الحدود النظرية ليست كحدود الدون ، وليس في مقدور الناقد النبوي أن يهرب من مشكلة القيمة ، ولهذا يجد نفسه ، إن أراد أو لم يرد ، مستنداً إلى أسس فلسفية ، فضلاً عن كونه مرتبطاً بطروفي اجتماعية وتاريخية ، مثله مثل الأدب الذي يدافع عنه أو يصره . ومن هذه الناحية يجبر بارت ناقد العصر حقا ، لأنه الناقد الذي يقدم تبريراً شاملاً ومعقولاً للأدب الرمزي والأدب السريالي وأدب العبث وأدب اللارواية وسائر الاتجاهات التي توصف «بالعظمية» . ونقول إنه يقدم «تبريراً» لهذه الاتجاهات ولا نقول إنه يقدم «تفسيراً» لها . لأن الملاحظ أنه قلما يصرص لهذه الأعمال في

دراساته التطبيقية ، وقد صرح في الفقرة التي نقدها عنه بأن الأعمال الطليعية حقا - تلك التي يراد بها أن «تكتب» لا أن «تقرأ» - هي أعمال غير قابلة للدراسة النقدية . وإذا كانت مثل هذه الأعمال نادرة أو شبه معدومة ، فإن قابلية العمل للدراسة النقدية تناسب تناسباً عكسياً مع قربه من ذلك المثال . ولكن يقابل ذلك أن العمل الذي يصنع بسهولة للنقد هو العمل الأشد قراءاً والأهل ثمره للناقد فلهذا ودانك يجد لناقد النبوي بعينه حين يريد أن يقدم دراسة تطبيقية - في عمل «كتب لبقراً» بشرط أن يكون في مثل هذا العمل قدر من «عدد الأصوات» يسمح بالنظر إليه كواحد من «الاحتلالات التي لا نهاية لها» والتي تكون «الأدب» باعتباره وحدة . ومادامت غاية الناقد من دراسة نص واحد هي إظهار الأصوات الكثيرة التي يتكون منها ، ومن ثم إعادته إلى الخضم الواسع الذي صدر عنه ، فإنه لا يقدم دراسة مربية عن هذا العمل ، ويبتكلم عن «الأدب» من خلاله . وهو أيضاً لا يحاول اكتشاف «معناه الكلي» ، لأن هذا المعنى الكلي إن وجد فليس هو ما يجعله أدباً ، إنما هو أدب بفضل هذه الحركة المستمرة بين سطوحه . ومع أن الناقد هنا لا «يعيد كتابة» العمل ، وإنما «يصره» ، فإن هذا «التفسير» يحسم العمل الأدبي في سبيل اكتشاف الأصوات الكثيرة التي يتكون منها ، و«اللعب» الدائرياً بينها ، ومن ثم فهو «يعيد كتابته» أيضاً في كتاب الأدب الكبير .

- ٣ -

إن أي حد تعد النظرة إلى الأدب على أنه «فعل» تدخل فيه عملية القراءة والكتابة - وهي نظرة عبرها حدد من النبويين الآخرين بطرق مختلفة - نظرة جديدة ؟ إننا نلمح فيها جذوراً قديمة من فكرة «عدد المعنى» وفكرة «استقلال العمل الأدبي» . ولكن الحديد في حقا هو الدور الرئيسي الذي تعطيه للقارئ . فليس القارئ مجرد «مستقبل» أو «مطلق» كما تعودنا أن نقول في النقد التقليدي ، ولكن الأدب - من حيث هو فعل - لا يتحقق وجوده إلا باشتراك الكاتب والقارئ . وإذا صرنا هذه النظرة - تاريخياً - بأن التمكيز في القيم المطلقة «قد زال نهائياً من عالمنا» وإذا رأى فيها الكثيرون إعلاء مقصودا لمهمة الناقد (ماضيه قارئاً نموذجياً) ، فإنها - من ناحية أخرى - اقتراح على للحروج من معضلة «القيم» عن طريق التسليم بسيبها ، ومن ثم تحل مشكلة الذاتية التي لا يزال النقد يدور حولها دون أن يوفق إلى حل مرضي . فالتقاء القارئ والكاتب في «عملية» تسميها الأدب لا يمكن أن يتم إلا في ظل مواضع معينة متفق عليها بينها نحننا ، هذه المواضع التي تسميها التقاليد الأدبية ، وإذا تأملناها وجدناها لا تفرج عن كونها نظاماً من الرموز : تبدأ بمحان جريئة كالمجاهرات والكنائيات التي تعود الشاعر العربي أن يرمز بها لجمال المرأة وشجاعة الرجل ، ونسبي متركبة كاملة كالتركيبة التي وصفها ابن قتيبة بقصيدة لمسخ ، وهي سلسلة مواضع أدبية تهدف إلى عقد صلة ثيادية بين ملادح والممدوح فالأدب - من هذه الناحية - ليس إلا وسيلة لعقد صلة اجتماعية عن طريق استخدام الرموز . وككل صلة اجتماعية يمكن النظر إليه على أنه نوع من تبادل للنافع ، وإن احتلت طبيعة المنفعة للتبادلة ، فهي في

الأدب - غالباً - نوع من الحاجة النفسية إلى جانب كونها حاجة مادية ، أو أكثر من كونها حاجة مادية

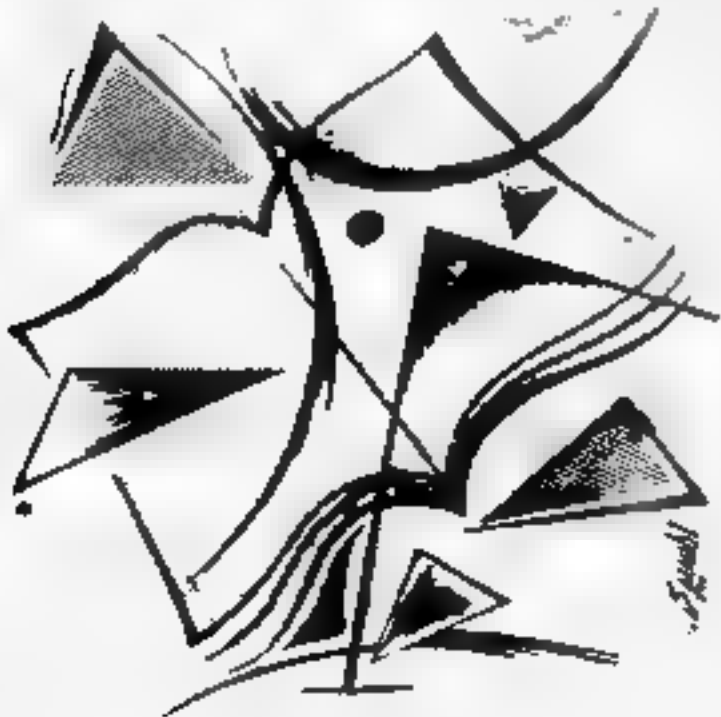
إن مشكلة القيمة في الكائنات العلمية للمعاصرة ، ومنها الكائنات استقديّة التي نحول أن تكون علمية ، لا يشار إليها إلا عرضاً ، مع التصريح أو التلميح بأنها من بقايا فكر عتيق . ولكن البحث العلمي في الرموز يمكن أن يحل مشكلتي القيمة إلى أفق جديد إذ يجعلها ناتجاً من بواعث الحياة الاجتماعية وهذا هو ما تفعله « السيميولوجية » أو دراسة الرموز لموضوع هذه الدراسة هو « النظم الرمزية » المختلفة . ومعلوم أن كل منتج من منتجات الإنسان - سواء أكان المرص منه في الأصل مادي أم لم يكن - يمكن أن يستخدم للتعبير عن معنى . فالحب يقدم إلى محبته ورده للتعبير عن حبه ، ثم تتغير ألوان الحب فتتغير ألوان الورد ، على نحو ما تصفه الأعالي ، وربما قدم لها عقداً ثميناً ليحبر عن معنى أكثر من الحب ، وإدنى مظهرها بين الحب ومحبوته لغة مقننة يبرفها أهل المحوى . هذا مثال قريب ولكنه كاف لتوضيح قيمة للمهج السيميولوجي في دراسة المحاصرات الإنسانية . وغنى عن البيان أنه يستخدم في دراسة مشكلات أنثروبولوجية عريضة كمشكلة السحر ودلالة - على العقيدة البدائية (ومعلوم أيضاً أن السحر يعتمد على استخدام الرموز)

أما في مجال النقد الأدبي - وهو الذي يعنينا - فالمهج السيميولوجي يساعد على حل مشكلة القيمة ، أو إن شئت فقل إرسائها من الطريق . في زال النقد الأدبي يجد هناك شيئاً في التخلّص من المفاهيم الخيالية . ومعظم الناس لا يحدون معنى للنقد الأدبي إذا لم ينته إلى القول بأن هذا النص جيد (أو جميل) وذلك ردي (أو قبيح) ، أو أن هذا أجود أو أجمل من ذاك ، أو أن هذا يستحق الدراسة وذلك لا يستحق والذين يرفضون أي مقياس جمالي (مثل فراسي وريفاثير) يقدمون لك بدلاً غير مقنع حين يسمون « أدباء كل ما قدمه منشؤه أو ناشروه على أنه كذلك ، وهم يقيسون الدليل بأنفسهم على فساد هذا المقياس إذ لا يحلّون إلا أهالاً أدبية متخنة مشهوراً لها بالحدودة ، وما عليك إلا أن ترصد هذه التحليلات لترى أنها تصطنع - كغيرها - أحكاماً بالقيمة الخيالية والمهج السيميولوجي - إذ يجعل الأدب معاملة بين كاتب وقارئ ، حسب نظم معينة من الرموز يمكن أن تتغير من عصر إلى عصر ومن بيئة إلى بيئة - يستطيع ببساطة تأني أن يرحي بحث القيمة إلى أن تدرس الاختلافات التي تطرأ على المدوق الأدبي باختلاف العصور والبيئات - أو أن يجعل هذا البحث يرمته إلى فرع خاص من الدراسات الإنسانية يسمى تاريخ الدوق .

ولابد هنا من وقفة لمزيد من الإيضاح للعلاقة بين السبوبة والسيميولوجية فقد يبدو حديثنا عن الأخيرة نوعاً من الاستطراد دعت إليه فكرة اشتراك الكاتب والقارئ في العملية الأدبية ، وهي فكرة قد يسأل القارئ عن مدى أصالتها في النقد البيوي . نعم ، لقد كان مدخلنا لفهم النظرة البيوية إلى الأدب على أنه « فعل » لا على أنه « شئ » مدخلاً تاريخياً ، ولا شك أن القراء الذين عرفوا شيئاً عن البيوية سوف ينكرون علينا ذلك ، أما القراء الذين جعلوا في البيوية للمرة الأولى من خلال هذا المقال فيحسن بنا أن نقول لهم إن البيوية

تحاكم التاريخ لأنه يفضل العلاقات بين أجزاء النظام الواحد - مع أن هذه العلاقات هي جوهر النظام - بحثاً وراء « تطور » جزء من الأجزاء ، فلا بأس ، ولو على سبيل التجربة ، أن نحاكم البيوية باسم التاريخ وباسم البيوية معاً لأنها هي نفسها جزء من نظام كبير يجمعه وحدة فكرية وعادية ولحظة تاريخية . إن « روح العصر » تعني وحدة حقيقية متعينة ، وليست مجرد وهم اخترعه المثالية الألمانية ، وسواء سميناها بهذا الاسم أم بغيره أم تركت بدون تسمية فهي مسلمة من استلزمات التي يقوم عليها مرج آخر من الدراسات الأدبية الحديثة ، أعني الأدب المقارن . على أن المدخل التاريخي الذي اخترعه لم يشوه صورة البيوية بل بعله أن يكون قد زادها وضوحاً . فالتنظر إلى الأدب على أنه « فعل » لا على أنه « شئ » قد ربطه ربطاً مباشراً بالموقف « العقلائي » للبيوية (إذا كان لا يزال نذكر هذا الوصف الذي استخدمه لينش) ، إذ إن الفرق بين « نظام من الأعمال » (مثل سنوك مذهب يستيع جواب مناسب ، أو العكس) و « نظام من الأشياء » (مثل تركيب جسم حي أو جسد) هو أن الأول تصور عقلي مجرد ، والثاني صورة محسوسة مدركة بالحواس أو محفوظة في الخيال (وإن كنا لا نذهب إلى حد الفصل القاطع بين النوعين) . وبما أننا بصدد عمل من نوع خاص وهو النوع الرمزي فلا يمكن أن يتصور بدون « نظام » يمر بعض لرموز عن بعض حتى لا تختلط دلالاتها .

وهكذا يمكننا أن نقول إن فكرة « أن الأدب فعل » تستيع « أن الأدب فعل رمزي له نظام » كما تنص « أن هذا النظام صورة عقلية مجردة » . وليست السيميولوجية إلا مهباً لدراسة الوقائع الاجتماعية باعتبارها رموزاً حاصصة لعلم عقيدة مجردة . وإذا فاعلاقة بين البيوية والسيميولوجية لم تأت في حديثنا عرضاً ، بل إنها فرصت نفسها لأن الكلمتين في الحقيقة مترادفتان ، وإذا اعتبرنا الجملة السابقة تعريفاً للسيميولوجية فإنها تصلح تعريفاً للبيوية أيضاً . أما النقد البيوي ، أو « علم الأدب » البيوي بتعبير أدق ، فليس إلا فرعاً من السيميولوجية . يمكن أن يخفى في يوم من الأيام ، ليندمج في هذا العلم الكبير ، كما ينتمج المولد في الهوى الرئيسي



ويسمى أن نتوقف قليلاً عند هذه التسمية «علم الأدب» أو «علم الشعر» ، فإنها تنطوي على بعض الإشكالات التي تتعلق بالسبوية ، أو السميوبوتية .

Poétique - Poetics

ومع أن «علم الشعر»

تسمية قديمة جداً . ترجع إلى أرسطو الذي يمكن أن نصدده بأنه «السبوي الأول» . فإن أرسطو من حدد حدوده لم يسمها أى نوع من التقابل بين المعنى المجرى والواقع الخرب ، بل كانوا . في نظامهم الفلسفي ، يتصورون تطابقاً تاماً بين هذا وذاك . ولذلك لم يميزوا في «القوانين» التي وضعوها لصناعة الشعر بين «الواقع» و «الواجب» ، وتصوروا أن ما استحصوه من المفاهيم الأدبية الممتزجة بها عندهم يمثل حقائق علمية ثابتة . فليسويون المعاصرون فإنهم يعلمون أن مواصفات «الكلمة» قد تغيرت كثيراً عن مدى العصور ، وأنها . في العصر الحاضر بوجه خاص . تختلف اختلاف كبير عما كانت عليه منذ قرن واحد أو أكثر قليلاً ، ومن ثم فهم يتابعون موسير في تعريفه بين «اللغة» [باعتبارها من الأصوات المدالة متعارفاً عليها في مجتمع معين وإن لم يوجد كواقع مطروق لدى أى فرد من أفرادها] و «الأقوال» [وهي كل الحالات المنحرفة من استعمالات اللغة ولا يكون واحد منها بل ولا يلزم أن تكون جميعها مثله للغة في كمالها ونقائسها المثاليين] . يفرقون كذلك بين «الأدب» باعتباره نظاماً رمزياً تخشع نظم فرعية يمكن أن نسمي «الأنواع الأدبية» . وبين «الأعمال الأدبية» التي هي بصرى متحفقة يمكن أن تمثل هذه النظم بكمية ما أو بدرجة ما . «فعلم الأدب» يدرس الأدب ، و «النقد الأدبي» يدرس الأعمال الأدبية . وطبيعي أن يمثل الأول للترلة الأولى ، بل إن الدراسة السبوية لعمل معين كثيراً ما تجعل العمل للمدرس . كما فعل بارت في دراسته لقصة بلزاك . أشبه بعاد لدراسة يقصد بها «الأدب» بوصفه نظاماً كلياً مجرداً .

والتمرة بين النظرية (أو نظرية الأدب أو أصول النقد) وبين التطبيق (أو النقد التطبيقي أو الدراسة النقدية) معروفة لدى النقاد جميعاً ، ومن المسلم به عندهم . كذلك . أن بعض الأحكام النظرية تدخل صراحة أو ضمناً في النقد التطبيقي ، كما أن النظرية لابد أن تعتمد على دراسة أعمال أدبية معينة . ولكننا لا نعرف لنقاد غير سبوي كلمة مثل هذه الكلمة التي يقدم بها تودوروف كتابه الموجز «علم الشعر» : «ليس العمل الأدبي نفسه هو موضوع علم الشعر . إنما يبحث هذا العلم عن الخصائص المميزة لنوع معين من الكلام وهو الكلام الأدبي . ومن ثم لا ينظر إلى أى عمل إلا على أنه مظهر بنية عامة مجردة ، لا يمكن أن يكون واحداً من تحقيقاتها الممكنة . فهذا العلم لا يشغل نفسه بالأدب الواقع ، بل بالأدب الممكن ، أو بعبارة أخرى . بتلك الصفة المجردة التي تخص الظاهرة الأدبية ، أي أدبية الأدب» (ص ١٩ - ٢٠)

والنقاد الذين يقبلون فكرة «أدبية الأدب» ويسلمون «باستقلال العمل الأدبي» (وإن يكن في الواقع استقلالاً محدوداً ككل استقلال)

قد لا يستطيعون أن يتصوروا «بنية عامة مجردة» تكون موضوعاً لعلم الأدب أو علم الشعر . فمذوج علم اللغة لا يصلح هنا . إن النظر إلى اللغة الطبيعية على أنها نظام مجرد متميز عن «الأقوال» ، يمكن علمياً لأن التغيرات التي تطرأ على بنية اللغة ترجع إلى مكانزمات لا شعورية لا يظهر أثرها إلا على المدى الطويل ، وقد يمكن تفسيرها «بأسباب» معينة ، ولكن لا يمكن أن ينسب إليها «قصد» معين . وكذلك اختلاف «الأقوال» في هذه اللغة الطبيعية لا يمس جوهر اللغة ولا يرجع إلى قصد إلا حيث يميل بها القائل نحو التأثير الأدبي . به عن هاتين الحقيقتين يمكن «تصفية» اللغة أو تحريدها من الاختلافات العارضة . ويمكن هل يمكن ذلك في الأعمال الأدبية ؟ إن هذه الأعمال - منها يكن سلطان التقاليد أو اللواصحات الأدبية - تتميز بدرجة من «القصدية» تجعل من المسير جداً فصل ما هو «أدبي» بالمعنى المجرى عما لا يمكن الحديث عنه إلا في سياق العمل الأدبي المدروس . لهذا نجد كتاب تودوروف المشار إليه لا يكاد يختطف . في روحه أو منهجه أو طبيعة ملاحظاته - من كتب النقد النظرية التي تدرس «البناء» في ضوء الواقع الأدبي ، ولا ترغم أنها تدرس «الأدب الممكن» . ولا شك أنه - كما هي الحال في كل دراسة نظرية - يعيد إلى القياس والقصة المنطقية أحياناً ليكمل جهما الاستنتاج من الأعمال الأدبية المعروفة ، كما يعم حين يدرس علاقة الزمن الروائي (أي الزمن الذي تدور فيه أحداث الرواية) بزمن القصة (أي الزمن الذي تجري فيه عملية القراءة) . ولكن لا شك أيضاً أن الأعمال القصصية التجريبية المعاصرة قد فتحت له باب التفكير الواسع . وربما يخالف من طريقة معظم الأعمال النقدية النظرية حين تمتع من إعطاء أى حكم جمالي على «كل أدبي معين» ويلاحظ أنه يقول بعد أن أورد جملة اعتراضات على النقاد الذين يضعون معايير جمالية للرواية (ص ١٠٣) :

والذي نومي إليه من الملاحظات السابقة هو إلبات استحالة صياغة قوانين جمالية عامة امتداداً على تحليل عمل أو أعمال معينة ، حتى ولو كان هذا التحليل بارعاً وكل ما تقدم إلينا حتى الآن من وصايا تتعلق بالقيمة لم يكن في أحسن الأحوال إلا أوصافاً جيدة [للأعمال المدروسة] ويجب ألا يُقدم للوصف - حتى وإن كان صحيحاً - على أنه تفسير للجمال ، إذ لا توجد طريقة للكتابة يصح أن تحدث عن استخدامها تجربة جمالية .

ومعنى ذلك أن طريقة ما في الكتابة يمكن أن تكون لها قيمة فنية في عمل ما ، ولا تكون لها هي نفسها مثل هذه القيمة في عمل آخر . فنترك مشكلة القيمة . ولكننا لن نستطيع أن نفضل وظيفة الشكل الأدبي فإذا اعتلفت وظيفة شكل ما من عمل إلى عمل ، فلا بد لنا من إحدى اثنين : إما أن نعمل هذا الشكل مع أنه يقوم بوظيفة في بعض الأعمال الأدبية ، وإما أن نصدده داخلياً في أدبية الأدب لأنه يمكن أن يقوم بوظيفة أدبية . مع أنه يمكن أيضاً أن يوجد ولا يكون مؤثراً . في الحالة الأولى تكون قد سقطناه وأقربنا منه البنية الأدبية العامة ، وفي الحالة الثانية نكون قد أقصعناه على هذه البنية ، مع أنه يمكن أن يكون محايلاً . فلم يبق إلا أن يوصف الشكل الأدبي داخل العمل الذي جاء

فيه فعلا ، وإلا فإن « البنية المفردة » التي تقدمها لن تبدو أن تكون قائمة اختيارات متضادة أو جديلاً للحيل الفنية ، وهذه وتلك يمكن أن تهيد في توجيه النظر إلى جوانب معينة في العمل الأدبي ، ولكنها لا تكون بنية أدبية عامة

هذا هو الإشكال الأول .

ولكن ما علاقة علم الأدب عند البيروني بتاريخ الأصب ؟

نقد كان تاريخ الأدب هدفاً لحجوم شديد من النقد في النصف الأول من هذا القرن . ولمورستر تمثيل قوى الدلالة يسوقه في مقدمة أحد فصول كتابه « وجوه الرواية » وهو أنه يمكننا أن ننظر إلى الأعمال الروائية التي بين أيدينا على أنها سلسلة تاريخية ، ويمكننا أيضاً أن ننظر إلى الروائيين كما لو كانوا جالسين في حجرة واحدة يكتبون في وقت واحد . وقد اختار مورستر ، كما اختار معظم النقاد المعاصرين ، النموذج الثاني ولكن أحكام هؤلاء النقاد كانت غالباً أحكاماً جبالية . ويوشك أن يكون هذا نتيجة حتمية للتدخل من المنهج التاريخي . ولكن « علم الأدب » في التصور البيروني ، أو السيميولوجي ، كان لابد له ليكون علماً وصفيّاً أن يتخطى عن اعتبار القيمة الجمالية ، ومن ثم اضطراب يربط القيمة الجمالية بالتصويرات التاريخية ، دون أن يجعل هذه التصويرات مكاناً ظاهراً في صياغة قواعده . وقد يبدو أن السيميولوجية مادامت نظراً إلى الرموز على أنها نظم يتراص عليها المجتمع للتعبير عن حاجات معينة أفلا معر من أن تكون شديدة الارتباط بالتاريخ ، ولكنها انتقلت وراء السائد في أيامنا هذه إلى قصر مفهوم « العلمية » على العلوم الطبيعية التي تتمثل نتائجها في قوانين ثابتة مصبوبة ضبطاً رياضياً . وقد بدأ الاستلحاق من ميدان العلوم الإنسانية والملتق بالعلوم الطبيعية على جبهتين : جبهة علم النفس (راجع كتاب « علم النفس الحديث » للدكتور مصطفى صويلف) وجبهة علم اللغة . ولم يكن موضوع « الأب الروحي للبيروية - مكرراً لقيمة الدراسة التاريخية ، ولكنه رأى أن الدراسة التاريخية للظواهر المعنوية يجب أن تأتي تابعة لدراسة اللغة كنظام متكامل محدد بمترية رمزية معينة وجماعة بشرية معينة . فمعرفة النظام يجب - منطقياً - أن تسبق معرفة التعبيرات التي تطرأ عليه . وعندما أعاد ليلى ستروس عرض مشكلات علم الإنسان (الأنثروبولوجيا) مستخدماً مرجع موسجر كان الإجراء قوياً : إذ إن المدارس الأنثروبولوجيين قبله كانوا قد جمعوا قدراً هائلاً من المعلومات عن أساطير الشعوب البدائية وشعائرها الدينية وعاداتها الاجتماعية . ولكن هذا الكم الهائل بقا مستحصياً على التنظيم والنسب العلمي ، فكان معظم ما كتب في الأنثروبولوجيا أشبه بحكايات الطرائف ، وكان الاتجاه الوطني الذي مثله في بريطانيا أستاذ مثل إيفانز برتشاود ممهداً لطرفة أكثر علمية إلى حصارات الشعوب البدائية باعتبارها نظاماً متكامل . فجاء ستروس وأكمل هذا التصور العلمي بأن نظر إلى أساطير الشعوب على أنها تكون وحدة لا تختلف من حيث عناصرها الأساسية بين بلد في أقصى الغرب وبلد في أقصى الشرق ، وبدلاً من افتراض مهد واحد للأساطير (مصر أو بابل أو الهند) كما افترض كثير من الأنثروبولوجيين قبله ، أرجع تلك الوحدة إلى وحدة العقل البشري ، التي لا تظهر فقط عندما تقارن بين أساطير الشعوب البدائية ، بل تظهر

أيضا عندما تقارن بين ما يسمى بالعقلية البدائية والعقلية العلمية فالبدائيون يقومون بجميع العمليات العقلية الأساسية التي تقوم بها ، والسحر لا يختلف اختلافاً جوهرياً عن العلم . وهكذا كان جهود ستروس العلمي منصباً على تنمية تعبيرات الحضارة الإنسانية عن ثوابتها ، ومحاولة الكشف عن هذه الثوابت . وقد صار النقد البيروني على آثار الأنثروبولوجيا البيروية ، بل إن ستروس نفسه شارك في تشكيل هذا النقد مطلقاً من دراسته للأساطير التي عندها صورة من الفس القوي . ومن هنا كان الحرص على إبعاد تعبيرات التاريخ الأدبي عن « أدبية الأدب » ، لولا أن مشكلة القيمة اعترضت طريق الباحثين في النقد أو « علم الأدب » . فكان لابد من اللجوء إلى التاريخ أصب إلى ذلك أن نقاد الأدب (حتى ولو جعلوا أنفسهم علماء) لا يمكنهم أن يتعرفوا عن الحركة الأدبية في زمنهم ، والحركة الأدبية محكومة - لا مناص - بظروف تاريخية . ومن هنا كانت ببوية بلوت ذات ملامح تاريخية واضحة ، بل إن نقده لم يخلُ هو حصه من لحات فنية معبرة عن عصره ، وصورة « الأدب المثالي » في نظره (وهو كما مر بنا يوشك أن يكون إلهام للأدب عماء المعروف) أقرب إلى فلسفة التاريخ منها إلى أي شيء آخر أما لوصيان جولدمان - إن صح اعتباره بيروياً - فهو يدخل في صميم منهجه دراسة العلاقة بين الأشكال الأدبية والظروف التاريخية الاقتصادية الاجتماعية التي أدت إلى ظهورها ، بل إن هذا البحث هو صلب المنهج عنده ، وهو معيار القيمة الفنية التي تميز عملاً بعبر عن حالة اجتماعية أو سلوك اجتماعي من خلال الشكل وآخر بعبر عن مثل هذه الحالة أو السلوك بطريقة مباشرة (من خلال المحتوى)

هذا هو الإشكال الثاني .

وغمة إشكال ثالث ، نترك تحديده لأحد ممثلي البيروية . يقول تودوروف في كتابه السابق الذكر (ص ٢٥) :

« إن انتماء هذه المقالة إلى مجموع قصص البيروية يشير سراً إلى :... ما علاقة البيروية بعلم الشعر ؟ وصعوبة الإجابة تتناسب مع تعدد المعاني التي ترتبط بكلمة « البيروية » .

فإذا اعتبرنا هذه الكلمة عدلوها العام ، فكل دراسة علمية للشعر تكون بيروية ، ولا يقتصر هذا الوصف على نوع أو آخر من تلك الدراسة ، بما أن موضوع علم الشعر لا يمكن إلا أن يكون بنية مجردة (الأدب) لا مجموع الوقائع المحسوسة (الأعمال الأدبية) وعلى العموم فإن الأبعد بوجهة النظر العلمية في أي مجال هو دائما وبالضرورة دراسة بيروية .

أما إذا عينا هذه الكلمة مجموعة فروض معينة محددة تاريخياً . فعالج اللغة على أنها نظام للاتصال . أو الوقائع الاجتماعية على أنها ناعمة عن مصطلح متعارف عليه ، فليس في علم الشعر ، كما عرضه هنا ، شيء يتميز بصفة بيروية خاصة بل

هذا التحول مقارناً بين كتابيه «مقدمة لتحليل البيوى لنقص» (١٩٦٦) و «س/ز» (١٩٧٠) يقول :

«في النص الأول لجأت إلى بنية عامة يمكن أن تُشتق منها تحليلات الأعمال المعينة ... وفي «س/ز» عكست هذا المنظور ، فرفضت فكرة نموذج مهيمن على عدد من النصوص (ومن باب أول فكرة نموذج مهيمن على كل نص) واعتمدت مسلمة أن كل نص - إن صح التعبير - نموذج طمس ، أو عبارة أخرى أنه يجب أن يلزم بما هو مخالف . وللقصود بالمخالفة هنا هو بالتحديد ما تعنيه عند نشأة أو فريدا . ولأشرح هذا الأمر أقول : إن النص تتخلله النظم الرمزية في جميع أجزائه . ولكنه ليس تحقيقاً لنظام واحد (وليكن النظام القصصى مثلاً) ، فهو ليس «قولاً» محققاً ، «لغة» نصية»

(«حديث مع رولان بارت» - نقلًا عن كلر ، ص ٢٤٢) .

هنا هو التحول الذي طرأ على السيميولوجية ، ولعل من الغريب أن يُستعمل في نشأة ، الذي يعده البعض من آباء الوجودية ، عبوة البيوية [ولكن هذا هو الشأن في كل هذه المصادر الصناعية من «الكلاسيك» فثارلا . فكيف تفهم سمياً واحداً من هذه الأسماء عليك أن تعبر عن نقطة مركزية تحدد لك المنظور ، فيتبين لك ما هو أصل وما هو هامتي في الفكرة أو المذهب .

وأرجو أن يتوقف القارئ هنا قليلاً فقد يبدو له أن ما قلناه من أن في كل مذهب فكرة مركزية ، أو يجب أن يفترض فيه ذلك لنستطيع فهمه ، هو أمر بداهي ، لا يحتاج إلى إثبات ، ولا يحتمل مريباً من الشرح . وأود أن أقول الآن إن هذه الفكرة هي مهاد لفكرة «الاختلاف» التي استعملها السيميولوجيون أو البيويون المحدد من نشأة . ولكن انظر ماذا فعلوا بها : لقد قالوا إن «الفكرة المركزية» التي تشكل المنظور الكلي لا يلزم أن تكون ثابتة ، وقد قال سوسير إن اللغة ليست مفردات محددة المعاني ولكنها مجموعة علاقات فحسب [مثلاً : كلمة «باب» لا تعني هذا الشيء الذي يسمى باباً إلا لأن هناك كلمة أخرى في اللغة تدل على النافذة وإلا لوجب أن تدل «باب» على كل ضحى في الحجرة . مثال آخر من الأسماء التي تدل على أوقات الليل والنهار : لو لم توجد كلمة «سحر» التي تدل على الساعة التي تسبق العجر لوجب أن تكون كلمة «العمر» شاملة للمعنيين وهكذا ، المعنى الكلمة لا يحدد إلا بعلاقاتها بعدد من الكلمات الأخرى] وإذن فبادلاً لا نقول إن كل كلمة تحيل إلى كلمات أخرى ، وكل واحدة من هذه الكلمات تحيل إلى كلمات لها علاقات بها ، وهلم جرا ، حتى تصبح الصورة الفكرية للعالم هي صورة شبكة لا نهائية من العلاقات أو صورة اختلافات متصلة ، وكلها قادرة على «إنتاج» المعنى ، ومن ثم فعديب «مرجأة» غير محددة . وليست هذه المعاني ، إذا نظرنا إلى النصوص الأدبية بالذات ، إلا حركة بين الكاتب والقارئ ، أو معاً لا يستقر عند

إنه يمكننا القول إن الواقعة الأدبية ، ومن ثم البحث الذي يتناولها (أي علم الشعر) يتلانى بمجرد وجودهما اعتراضاً على بعض المفاهيم الأدبية للغة ، التي ظهرت في بدايات «البيوية» .

وقد نتساءل عن ماهية هذه «المفاهيم الأدبية للغة» وكيف نزلت عن البيوية ومضى . وقد نتساءل أيضاً هل المقصود بالبيوية هنا هو لمذهب البيوى في اللغة أو في «علم الأدب» ؟ فلم يوضح تودوروف شيئاً من هذه الأمور مع أنها ليست من الحصول العلمي الشائع حتى يمكن بمجرد الإشارة إليها ، ولا سيما إذا كان الكتاب موجهاً للجمهور عريض . ولإشكال الذي أشار إليه تودوروف ليس بالهين كما تدل عبارته نفسها . ثمة تعارض أساسي بين «علم الشعر» ومفهوم البيوية إذا نظر إليها على أنها منهج قائم على اعتبار اللغة نظاماً للاتصال ، والوقائع الاجتماعية نتيجة عن مصطلح متعارف عليه . فهل نحول للشيخ البيوى من ذلك ؟ وإذا كان قد نزل عن هذا المفهوم ، أفلا يكون قد نزل عن مفهوم نية ذاته ؟

إن تودوروف يعد علم الشعر مبحثاً من مباحث السيميولوجية ، ويفكر أنه سيحتل يوماً عندما تصبح السيميولوجية علماً مكتمل البناء ، نبحث في الأدب كما نبحث في غيره . ويقول : إن الواقعة الأدبية : وعلم الأدب الذي يتناولها ، يتلانى بمجرد وجودهما اعتراضاً على «بعض» المفاهيم الأدبية للغة ؟ ولكني بحسب من التناقض الظاهر بين المفكرتين ، يسب هذه «المفاهيم» «الأدبية» إلى بدايات البيوية . ولكن كتابه طُشّر إليه يقبل هذه المفاهيم صلباً [ولشرحها عبارة أبسط تقول : إن المقصود هو وجود أساس لغوي ثابت من العلاقات بين وحدات لغوية دائمة ومعان تدل عليها هذه الوحدات] . دون أن يلتزم بها في وضع قوانين لواقعة أدبية (أو على الأصح لربع معين من هذه الواقعة يتأثر باهتمامه وهو القصص) ولذلك قلنا في موضع سابق إن كتابه لا يكاد يختلف عن الكتب السابقة التي تحدثت عن «بنية» الرواية دون أن يكون أصحابها بيويين . وقد وضع لنا الآن السبب في ذلك : فهو يعلم أن بين دعوى البيوية (ولنقل معه : في بداياتها) وبين الأدب وعلم الأدب تناقضاً جوهرياً ، ولذلك نراه يستعير الميكمل العام من علم اللغة ، فيقسم تحليل القصص إلى تحليل دلالي وتحليل لغوي وتحليل نظمي (سنة إلى نظم الجملة Syntax) ، ولكن تصنيف «ظواهر القصصية تحت هذه الأبواب لا يتم إلا باضمار شديد

أما التناقض الجوهرى بين البيوية (أو السيميولوجية) من ناحية والأدب وعلم الأدب من ناحية أخرى ، فقد أشار إليه تودوروف دون أن يعينه . ونعلم - هذه المرة - لم يكن في حاجة إلى أن يعين ، فكل عمل أدبي هو عمل فردي ، وإذا كانت الفردية صفة ملازمة «لكل» عمل أدبي ، فلا يمكن فصل أدبية العمل عن فرديته . ومن ثم لا يمكن الحديث عن «بنية» تخضع لها كل الأعمال الأدبية . أو صنف واحد منها ، حديثاً له قيمة . وقد شعر البيويون بذلك ، فرأيناهم في السنوات الأخيرة يفضلون أن يسموا أنفسهم سيميولوجيين ، ويتحدثون عن «سيميولوجية الأدب» أكثر مما يتحدثون عن بيته ، ويعبر بارت عن

سيرة محددة . أو لعلنا مستمراً بالدلالات تحلي « لعبة العالم اللاحقة » كما يقول بارت مستوحياً نيتشة أو دريدا

ونجمل حوليا كرسية موقف السيميولوجة الوقت الطاهر بقولها

« لا يمكن أن تتطور السيميوطيقا إلا كتفد للسيميوطيقا ... إن البحث في السيميوطيقا يظل محثاً لا يكتشف شيئاً في النهاية إلا تحركاته المذهنية لكي يتبينها ، وينفيها ، ويبدأ من جديد » .

(من كتابها Semiotike ، باريس ١٩٦٩ ، ص ٣٠ - ٣١ - فضلاً عن كلر = ص ٢٤٥)

إن الاختلاف بين الاصطلاحين « السيميولوجية / السيميوطيقا » يمكن أن يشير إلى اختلاف في المعنى فالسيميولوجية التي تعنيها سوسير يمكن أن تكون علماً ، أو على الأقل منهجاً في علم الاجتماع أو علم النفس الاجتماعي ، وقد طبقها ستروس بالعمل في علم الإنسان أما في النص السابق فلها نظرية في المعرفة وثيقة الارتباط بـ « ليتافيريقا » ، ولا يمكن أن نتصورها مطبقة على غير الأدب ، وحتى هنا لا يمكن أن تطبق بصورة كاملة ، لأن المعاني التي تظل مفتوحة لحركة هدم وبناء مستثيرين ، لا توجد إلا في نوع معين من النصوص لا يصاحب إلا في « النبرة » (كما يقول بارت) ، ولو وجد لما كان قابلاً لأي تفسير ، أو - بتعبير آخر - لكأنه أية محاولة لتفسيره غير قابلة لأن تتوقف . ومن ثم ينحتم اللجوء إلى نصوص لا ينطبق عليها المفهوم السيميوطيق للأدب ، نطبق عليها منهج لا يمكننا أن نصدقه بأنه سيميوطيق إلا جريئاً . على نحو ما فعل بارت في تحليله لقصة براك .

مع هذه صورة حديثة من السبوية . ولكنها ليست في الواقع إلا استمراراً للصورة القديمة التي رأيناها في كتاب بارت المبكر « درجة الصفر في الكتابة » . وكلتا الصورتين ليست إلا الجناح القدي للتحركات الأدبية الإبداعية المعاصرة ، التي يمكننا أن نصفها غير مقالين ولا مستبيناً بأنها محاولات لتحرير الإنسان عن طريق الكتابة وحدها . وكلاهما - الفن والأدب الإبداعي - حلقة أخيرة في تطور أدبي تقدي يعكس وضعاً تاريخياً لحضارة بلغت منتهىها . حتى أصبح « التقدم » الوحيد المنظور هو العودة إلى الميكارة الأولى ، إلى صورة « أدبه » من الفن والصكر والحياة

ولعل التناقض الأساسي في السبوية هو التناقض الأساسي في هذه الحضارة نفسها ، حيث نجد معها مستمراً لتحويل كل عمل من أعمال الإنسان إلى نظام آلي يقوم به الكمبيوتر ، وفي مقابل ذلك إيمان لكل الضوابط التي كانت - إلى عهد قريب - تضبط سلوك الإنسان نفسه . وهكذا حاولت السبوية أن تفنن الأدب كظام عقل مجرد . ولكنها اصطدمت بالأدب كإنتاج يعبر عن حالة نفسية لإنسان العصر . وبينما يرى انتصارات الكمبيوتر تتوالى في ميدان العلوم الطبيعية ، ودور الإنسان يكسر في تشكيل الحياة ، ترى الأدب الحديث ، والسبوية كممثل لهذا الأدب الحديث ومدافع عنه . يقدمان للإنسان - على الأقل - صورة جديدة من حلم العالم الآخر ، ويفشلان كل الفشل في الوصول إلى أي

قانون عام ، فيعلنان أن كل عمل أدبي له قانونه ، وبذلك يؤكدان - مرة أخرى - أن للإنسان وضعه المنفرد في الكون ، الذي يحتم أن يكون للعلوم الإنسانية منهجها الخاص .

- ٥ -

ولكن السبوية كثيرة الوجوه . وإذا كانت قد نشأت بالسيميولوجية لدراسة الدلالات الأدبية ، فلا ينبغي أن ننسى أن السيميولوجية نفسها كانت وليدة علم اللغة الحديث . فمن باب أول أن تتأثر السبوية مباشرة بهذا العلم ، أو أن تقتبس منه نموذجاً لدرس النص الأدبي ، والنص الأدبي - في نهاية الأمر - ليس إلا نوعاً من الاستعمال للغة . وإذا كانت جدة البحث السيميولوجي وعمق اتصاله بالعلوم الإنسانية قد دفع بالسبوية في مسائل وعرة ، وربطها بحالة الإنسان المعاصر ، فإن البحث اللغوي يحدد طبيعته ، ويحث اللغة الأدبية بالذات يستند إلى ثروت هي لدى الغربيين والشرقيين جميعاً فيما يسمى بالبلاغة عند هؤلاء وبـ « بطوريقي » عند أولئك . هذا إلى أن الرعيل الأول من تلاميذ سوسير كانوا قد وضعوا أصول « علم الأسلوب » ، وجاء على آثارهم علماء جمعوا بين الدراسة اللغوية والأدبية فصالحوا لهذا العلم منهجاً أثمروا جديداً من الدراسات الأدبية شديدة العمق والنعاد . وعلى رأس هؤلاء « العالم المصري المولد ، الأديب الثقافة ، الأمريكي المهجر والوفاء ، ليوشنسر .

كانت دراسة الأسلوب ، قبل السبويين ، قائمة على فكرة « الانحراف » أي الاستعمال اللغوي الذي يخرج عن القبط المؤلف . ليوحى بمعان وجدانية إضافية يريد بها الكاتب . فهو التعبير اللغوي عن طريقة العمل الأدبي . وقد طور شينسر هذا المنهج بحيث جعله صاعداً لدراسة أعمال أدبية كاملة ، وكان أساس طريقتي هو التقاط الانحرافات الخفية ، القوية الدلالة . في العمل الأدبي المدروس . ثم محاولة الجمع بينها لاستخراج الدلالة الكاملة للعمل . ولكن السبويين لم يرضهم هذا المنهج ، إذ رأوا أنه يفسح المجال للتأثر الذاتي ، ومن ثم يظل بعيداً عن عملية الأدب . فحاول جاكوبسون أن يضع قانوناً عاماً للغة الشعرية بأن قال إن هذه اللغة تتميز « بسقوط المحرر الراسي على المحور الأفقي » ، وهي عبارة لا يكاد يخلو منها مرجع من المراجع التي تتحدث عن السبوية - والحق أنها عبارة هائلة ، (ويسمح لي القارئ بأن أعمد قليلاً صرامة هذا البحث لأقول إن بقيت ربما لا أقرأ هذه العبارة إلا أصبحت كارثة توشك أن تقع ، وكأنها - على مذهب عدها المعاني أو على مذهب الشكاك المفتوحة - تذكرني بسقوط المنارل . وإني لأرجو أن أكون قد شغبت من هذا الرعب الآن) . مع أنها لا جديد فيها على الإطلاق إلا البراعة في حيل العبارة ووصلها بفكرة سوسير عن المحور الأفقي والمحور الراسي . فمند سوسير أن هناك طريقتين - متكاملتين غير متعارضتين - لتحليل اللغوي إحداهما أفقية غايتها معرفة ارتباط بعض الكلمات ببعض ، والأخرى رأسية وغايتها معرفة علاقة الكلمة المذكورة في النص بالكلمات التي من وادها (والتي لم تذكر في النص) إما لأن الاشتقاق يربط بينها وإما لتقارب في المعنى عن طريق الترادف أو القصد أو العموم أو الخصوص أو نحوها . فزاد جاكوبسون على ذلك أن أساس العلاقة

تحليل نص أدبي ما إلى تلك الأنواع من التناظر التي ترجع إلى اللغة العادية. ومعنى ذلك أن نعود مرة أخرى إلى تمثيل «الظاهرة الأسلوبية» عن الظواهر اللغوية العادية. أو عبارة أخرى: أن نعود إلى دراسة الأساليب الأدبية من خلال الانحرافات، وهذا هو منهج شينسر.

وهذا ما فعله ريفاتير بعد أن وعى الدرس للمستعاد من تجربة جاكوبسون وستروس. وصرح في بعض مقالاته بأن منهجه ليس إلا تطويراً لمنهج شينسر. ولكن المنهج أن كتابه يحمل عنوان «مقالات في علم الأسلوب البنوي» مع أن منهج شينسر منهج إنساني يختلف عن البيوت من الأساس.

وبعد فأحسني قد قلت أهم ما أردت قوله عن البيوت. ولا أظن أن هذا الذي قلته يشكل موقفاً. فأنا مدين للجنة التحرير باعتذار، كما أنني مدين لها بالشكر لأنها دفعتني إلى أن أحدد - على الأقل مع نفسي - حملة أشياء إن لا تكن موقفاً فإنها تمنعني من اتخاذ بعض المواقف الخاطئة: أعني - على سبيل المثال - موقف التقليد الأعمى، أو التهميم الجاهل، أو الغفلة السعيدة. فإذا استطعت أن أنقل هذه الأشياء إلى بعض القراء، فقد بلغت من هذا المقال ما أريد.

• هوامش البحث

Ferdinand de Saussure: *Course in General Linguistics*. Eng. Translation by Wade Baskin (Fontana Collins, London, 1974).

Roman Jakobson: «Linguistics and Poetics in Style in Language», ed. by Thomas A. Sebeok (M. I. T. Press, Cambridge, Mass., 1960) pp. 350-377.

«Two Aspects of language: Metaphor and Metonymy» in *European Literary Theory and Practice from Existential Phenomenology to Structuralism*, ed. by Vernon W. Garas (Delta, New York, 1973) pp. 119-129.

et Claude Téri: Strauss: «Le Chant de Charles Baudelaire» in *Introduction à la stylistique du Français*, par L. Surcouf (Larousse, Paris, 1971) pp. 133-151.

Tzvetan Todorov: *Poétique* (col. Poésie, ed. de Seuil, Paris, 1973).

Michèle Riffaterre: *Essais de Stylistique Structurale* (Flammarion, Paris, 1971).

Jonathan Culler: *Structuralist Poetics* (Routledge and Kegan Paul, London, 1975).

Philippe Petit: *The Concept of Structuralism* (Gelland Macmillan, London, 1975).

Richard Mackay and Eugenio Denato (editors): *The Structuralist Controversy*, (The Johns Hopkins University Press, Baltimore & London, 1972).

Claude Lévi-Strauss: «La Jasse d'Asdiwakh» in *The Structuralist Study of Myth and Totemism*, ed. by E. Leach (Tavistock, London, 1967).

The Savage Mind (English translation, University of Chicago Press, 1966).

Edmund Leach: *Levi-Strauss* (Fontana, London, 1970).

Culture and Communication (Cambridge University Press, 1976).

لأفنية هو الهوية (ويمكن أن نعبر عن هذا بأن المخاورة. حيث لا يمكن أن تكون أساساً لهذه العلاقة، وأن العلاقة الأفنية هي علاقة معوية أولاً. ولكننا نعرف أن جاكوبسون قد دأب على تجنب الإشارات إلى العلاقات المعوية كما استطاع ذلك). وأساس العلاقة الرأسية - لتأخر، أي تشبه أو التصاد (وهنا حقاً يعطى جاكوبسون بعض الخلل للعلاقات المعوية. ولكنه يميل إلى أمثلته إلى التشبه والتصاد (صوبير). سقوط محور رأس على المحور الأفق معناه أن تصبح العلاقة في النص لمعوية (لأنها - طبيعة الحال - نقرؤه بطريقة أفنية) علاقة تشابه وتصاد تخالف كونها علاقة تجاور. وهذا القانون الخافض لم يزد عن أن يكرر شيئاً معروفاً ومفصلاً ضد البلاغيين والنقاد. وهل الخنافس والبطاق والمقابلة ومراعاة التعبير والتكرار ورد المعجز على الصدر الخ. إلا أمثلة قديمة. أوردت البلاغيون العرب من صور التشابه والتصاد في عبارة. فإن كان لجاكوبسون فصل إدخال هذه الصور تحت قانون عام فإن اعتبار هذا القانون مبرراً للغة الشعرية يبدو غير مقبول، وإلا لوجب أن يكون القاضي الفاضل أشعر من شكسبير.

ما النقاد فكثيراً ما نكلموا عن «الوحدة مع المتنوع»، و«التناظر» و«التقابل»، لا عن مستوى الحملة الأدبية بحسب، بل على مستوى العمل الأدبي الكامل، بحيث توشك هذه المصطلحات أن تعد من لغة نقد النشأة التي يصعب إسنادها إلى ناقد بعينه.

وأشار جاكوبسون إلى المحور الأفق والمحور الرأس مرة أخرى حين حاول أن يميز بين المحاور المرسل والاستمارة، فجعل الأول راجعاً إلى المحور الأفق ولآخرى راجعاً إلى المحور الرأس. والحق أن كليهما راجع إلى المحور الرأس. مادامنا ننظر إلى الكلمات في النص ولا نتنظر إليها كمعزجات لغوية. وبدون أن لا نأخذ للتمييز بين المحاور والاستمارة من النظر إلى المعاني التي تدل عليها الكلمات لا إلى العلاقات بين الكلمات فقط. أما تمثيل جاكوبسون - في المقالة نفسها - بين الأسلوب الرومسي والأسلوب الواقعي من جهة أن الأول يعتمد على الاستمارة والثاني على المحاور، فهو تمثيل دقيق ولا شك. وهو يشهد لجاكوبسون بأنه يملك حصافة النقد ونفاذ فكره. ولكنه لا يعتمد في شيء على «القانون» النعري الذي جعله جاكوبسون أساس مقالته.

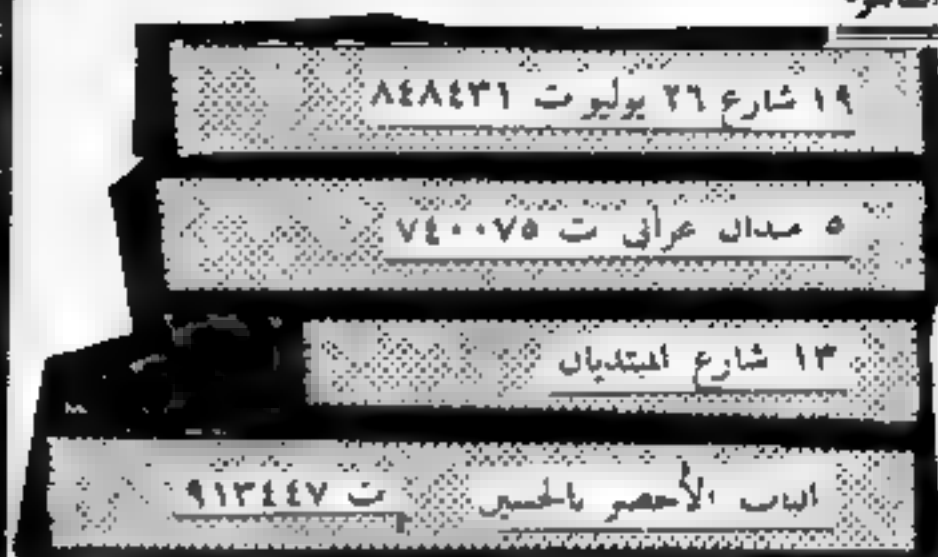
وهذه الملاحظة نفسها تصدق على تحليل جاكوبسون لسوناتة «القطر» لبودلير (التي شاركه فيه ستروس). فهو يسهى نظرات باسدة في القصيدة ككل، ولكن هذه النظرات مقطوعة الصلة بالتحليلات اللغوية الكثيرة التي حاول فيها جاكوبسون وروميله أن يستقصيا كل أنواع «التناظر» اللغوية، من مستوى الأصوات إلى مستوى المعنى وأخيراً مستوى التراكيب النحوية. وكأن جاكوبسون أراد أن يقيم الدليل على أن استقصاء أنواع التناظر عن طريق التحليل اللغوي لاستخراج بنية القصيدة، تمهيداً لموضوع بعد حدد من هذه التحليلات إلى بنية عامة يصعب كتمانها. أو نوع معين منها - جهد ضائع: أما النظر الثاني من العملية (أي استخراج بنية أدبية عامة) فقد تيسر فساد على يد البيويين المحدثين أنفسهم (راجع القسم السابق). وأما الشطر الأول فقد بقي على تجاهل حقيقة أعظم إليها في موضع سابق من هذا المقال. وهي أن اللغة الأدبية بحد ذاتها «تفقد» إلى التأثير، وهذه «القصيدة» بحكم ألا تلتصق عند

الهيئة المصرية العامة للكتاب

ترحب بكم دائماً
في مكتباتنا ..
بالقاهرة والمحافظات



القاهرة

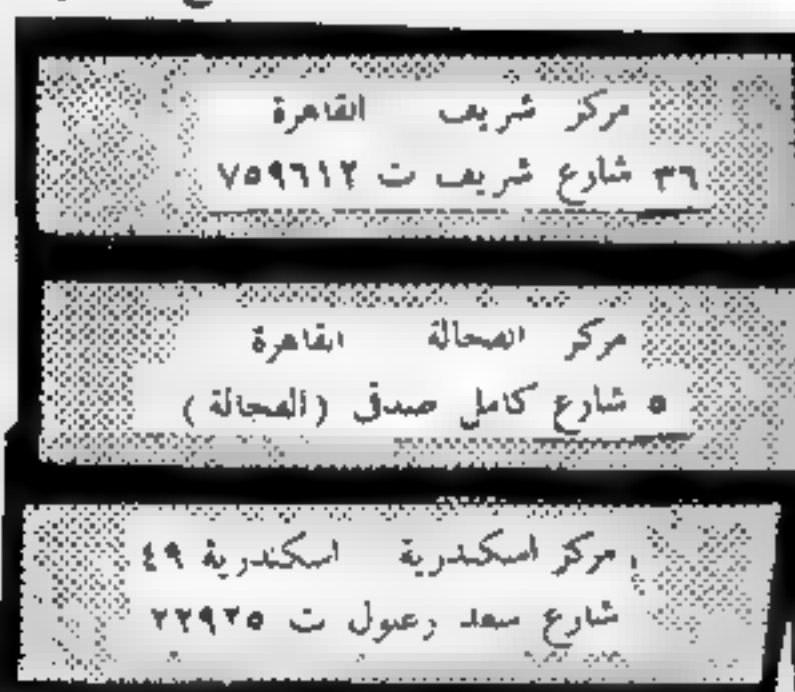


الوجه البحرى



الوجه القبلى

مراكز التوزيع الداخلى



مركز التوزيع الخارجى بيروت شارع سوريا - باية حمدي وصالحه ت ٢٩٠٠٩٩ - ٢٥٦٤٩٢

اتجاهات النقد الأدبي

إعداد : اعتدال عثمان

حاولت الربط بين الأدب والسياق التاريخي والبيئة
التي نشأ فيها هذا الأدب . ☐

لويس عوض

الشاعر يكتب الشعر في الوطن العربي بعامة مدفوعا
بالأحداث دون أن يلتزم بقواعد نقدية معينة . ☐
مجدى وهبة

يؤخذ على بعض النقاد أنهم يتعرضون بالنقد لبعض
الأعمال التي لم تتح للقارئ العربي فرصة قراءتها
سامية أسعد ☐



اتجاهات النقد الأدبي

د . عز الدين اسماعيل :

ترحب بكم ونود أن نركز في هذه الندوة على قضايا النقد الأدبي الحديث ، لأن قضايا النقد العربي القديم تحتاج إلى وقفة خاصة بها ، وإذا لم تكن الأمر الاطلاعات إليها فهذا يكون على سبيل الاطمئنان إلى حركة الفكر العربي في امتدادها التاريخي . وأفترض أن تبدأ النظر في موضوعنا من خلال الوقوف عند قضية تقليدية ولكنها ربما كانت مدخلا معقولا للقضية موضع البحث . هذا المدخل في تصوري هو أن نحدد في البداية مفهوم النقد ووظيفته . لا أريد أن نتحدث عن تصورات نظرية أو أن نقوم باستعراض تاريخي لمفهوم النقد أو وظيفته ، بكل أرجو أن يرتبط الحديث بالواقع العمل الذي مارسه الكاتب العربي في العصر الحديث . نستطيع أن نطرح التساؤل عن كيفية تصور العملية النقدية في الفكر العربي الحديث ودور الناقد ووظيفة النقد ، وإلى أي حد كانت هذه العملية في معناها الإيجابي ، وإلى أي حد كانت تواجه تصورات تلعب علامات استفهام على العملية النقدية ومدى أهميتها وتطورها . نحن إذن نريد أن نتناول هذه الجوانب من واقع التجربة الأدبية العربية في العصر الحديث ، وكيف كان للنقد العربي الحديث في تصور القائمين به وفي الحقل الأدبي بصفة عامة ، وكيف مارس ، وإلى أي حد كان له فعالية وتأثير .. إلى آخر هذه المشكلات الفرعية التي سوف تقرب على رصدنا الأولى لتصوير العام لموضع النقد في حياتنا الأدبية ... أرجو أن يشرح الأستاذ الدكتور لويس عوض في إنارة هذه القضية .

د . لويس عوض :

في حصة الأمر يبقى الرجوع إلى الوراء قليلا لننظر إلى القضية من منظور التاريخي ، ففي القرن التاسع عشر لا توجد - على الأقل في النصف الأول منه - وحز من نصه الثاني - أي محاولات للنقد المنهجي أو غيره ، اللهم إلا بعض الاتجاهات حول طريقة التعبير

• شارك في الندوة :

د . لويس عوض

د . محدي وهبة

د . سامية أسعد

د . عز الدين اسماعيل

د . جابر عصفور

الأدبي ، لأن الأدب العربي حتى ذلك الحين كانت تسيطر عليه مدرسة البديع والثر المسجوع وكل هذه الخواص التقليدية عن عصر انحطاط اللغة العربية والأدب العربي ، ولعل أول محاولات في النقد نجدها عند الحبري ورفاعة الطهطاوي ، على عكس أحمد فارس الشدياق الذي ربما سخر من مدرسة البديع عن طريق تقليدها ، فكان يغالي في الزخرف النمطي كي يظهر فساد هذه المدرسة . أما أسلوب الشدياق الحقيقي فإنه نجده مسترسلا ، ويذكرنا بكتابات الحبري والطهطاوي وغيره ، وهي المدرسة التي ينبع منها لفظي السيد وسلامة موسى إلى آخره . أما مدرسة الأدب الأدبي - إذا جاز لي أن أسميها بهذا الاسم - فيجيب لي أب نشأت بسبب الحركة التي أثرت في القرن التاسع عشر حول مشكلة مازالت حاضرة في أيامنا هذه ، وهي مشكلة العامة والفصحى ، وربما يجب البعض حين يعرف أن هذه القضية قد توطئت في السبعينات من القرن الماضي ، وكان قطبا المناقشة هما يعقوب صنوع من ناحية والدارون دي مالمروسيه من ناحية أخرى ، وهو مستشرق من مائة ، كان يهجو صنوع لاستهانة اللغة العامة في كتاباته . وقد رد عليه صنوع في بعض مسرحياته بنهكم شديد يذكره فيه بأنه أجبي وأنه يتحدث ، وأن أبناء البلاد الحقيقيين الذين يتقنون اللغة العربية يستطيعون أن يكتبوا بها ، ولكم مصلود - من باب الأمانة الواقعية - أن يكتبوا بالعامة . وربما نستطيع أن تعد مناقشة هذه القضية هي بدايات النقد الأدبي من الناحية الشكلية . العريب أن بعض الرسائل

فكرة أن الشعراء مصابون بنوع من المس ، وفي التقابيد العربية المعروفة في القديم نجد أن الشعراء كانوا يذهبون إلى وادي عقر ليهلوا من نبح هناك حيث يسكن الحس والشياطين اللذين يلهمون الشعراء .

عموماً نستطيع أن نقول إن الأسس النظرية والعمية للنقد الأدبي في مصر والوطن العربي قد بدأت تأخذ شكلاً جديداً في العقد الثالث من هذا القرن . أما في العقد الرابع فقد بدأت ظاهرة جديدة تتمثل في ترجمة أعمال الأساتذة . وأفكر أنني عندما كنت طالبا في تلك الفترة قرأت ترجمة الدكتور محمد عوض محمد لكتاب مبادئ النقد الأدبي لـ «أبركرمي» ، وكنا أيامها ننظر إلى هذا العمل على أنه حدث مهم ، به تيسر من دارسي النقد الأدبي ، كما ظهرت محاولات أخرى أيضا لإبراهيم المصري خلال أعوام ١٩٣٠ و ١٩٣١ و ١٩٣٢ وله كتاب مهم اسمه «الأدب الحى» ، وكان يكتب عن الأدب العربي ويشرح قواعد النقد والتعبير الرومانسى

وبدأت بعد ذلك جهود مندور في الأربعينات ولمندور محاولات مهمة للغاية في قراءة وجوه النقائس بين مدارس النقد الأوروبية والنزات النقدى العربى الكلاسيكى ، التى قدمها في كتابه «النقد المسبجى عند العرب» ويقصد بالمنهجى محاولته أن يجد بين النقاد العرب القدامى مدارس في النقد لها قواعد نظرية شبيهة بما نجده في أوروبا . هذا الكتاب خطير حقا ، ولكنه للأسف بلا ذرية . وكان يجب أن يأخذ أساتذة بعده من جيل آخر يلتفتون الخيط حيث تركه مندور ، ولكن الذى حدث هو أن محاولة مندور توقفت عند هذا الحد ولم يحاول أستاذ آخر أن يكمل هذا البحث . وفي الأربعينات أيضا بدأت أنا محاولاتي لإرساء المنهج التاريخى في مصر ، فحاولت الربط بين الأدب والسياق التاريخى والبيئة التى نشأ فيها هذا الأدب . وقد قدمت هذه المحاولة في مقدمة كتابي «بروميثيوس طبقا» . ومن الناحية النظرية أضمت إلى هذا كتابي عن الأدب الإنجليزي الحديث ، الذى شرف شكل بحث في مجلة «الكاتب المصرى» ثم جمع في عام ١٩٥١ وصدر عن مكتبة الأنجلو . ويضم دراسات عن إليوت وجويس ولورنس وأوسكار وايلد ، مع مقدمة عن تاريخ العصر الفكتوري

هذا المنهج الذى حاولت إرساء قواعده في النقد الأدبي الحديث له استمرارية ليست نظرية ولكن تطبيقية في محاولاتي

لحامية التى وضعت في هذا المصوغ ترجع بداية إثارة قضية اللغة العامية إلى جهود ولكوكس وترى بين الدخاع عن العامة وبين الاستعمار البريطانى

والواقع أن ولكوكس طرح أفكاره في الفترة من ١٨٩٠ إلى ١٩٠٠ ، أما البداية الحقيقية للتعبير بالعامية فقد كانت في السبعينات وقد ترجم محمد عثمان جلال خلال هذه الفترة مجموعة مسرحيات لراسين وموليير وفي ١٨٧٧ كان قد نشر أربع تراجميات لراسين بل جانب أربع كوميديات لموليير ، وكانت كلها بالعامية المصرية . وبالطبع كانت هذه الفترة صافقة على الاحتلال ، وكانت فترة الازدهار الفنى والأدبى التى صاحبت حكم إسماعيل . من هنا كانت تلك المغاظة غير المفصودة

ونجت الاحتلال البريطانى حدث ركود مستمر حتى ظهرت بدايات النقد على المستوى النظرى في مدرسة المارنى والعقاد في العقد الثانى من القرن العشرين . ولم تزدهر هذه المدرسة حقيقة إلا في العقد الثالث ، أعني بين ١٩٢٠ ، ١٩٣٠ .

ثم ثنى على ذلك مع حسن مجوده في نقل فكر المدرسة الفرنسية (وكان العقاد والمارنى ينقلان الفكر الإعلبرى في النقد الأدبي) فكتب طه حسين في تين وبرونير وسالت ييف ... حتى «حديث الأربعاء» نفسه كان على طراز حديث الاثنين الذى ألفه ييف ... على أى الحالات كانت هذه بدايات وضع أسس النقد النظرى في مصر والعالم العربى .

إذن لقد بدأت مسألة النقد الأدبي تأخذ شكلا جديدا في العقد الثالث من هذا القرن . ويبدو أنه كان لابد أن يحدث انفصام بين مدارس النقد العربية الكلاسيكية ومدارس النقد الأوربي الحديث ، وذلك لصعوبة إيجاد جسور تربط بينهما . لنا نجد الحركة النقدية تسير في خطين متوازيين : فطه حسين متشبع بالنقد الأوربي ، يحاول أن يطلق المنهج الفيكارنى في نقده لشعر ، والعقاد والمارنى يطبقان منهج المدرسة الإنجليزية . وكانا متأثرين بالرومانسية بالذات ، بشلى وبيكونك وعمدة الرومانسيين ، لدرجة أنهم طرحوا قضية الشعر وهل هو إلهام أم صناعة ، والفكرة المقترنة دائما بالإلهام الرومانسى وهى أن الشاعر نبى ، وربات الشعر نلهمه القول إلى آخره ، وقد كانت هذه الأفكار غير معروفة في الأدب العربى إلا في الشعر الكلاسيكى وفي الحديث عن وادى عقر ، وفي الأدب العربى القديم نجد

لقد صيا بعد ، أعني أنني لم أصف جليدا إلى النقد النظرى منذ
الثورة ، فكل الأسس النظرية التي وضعها كانت سابقة على هذا
التاريخ ، أما بعد ١٩٥٢ فكان عملي مقصورا على تطبيق هذا
النسج على الأدب العربي الحديث بصفة خاصة .

إذن نحن أمام محاولات لوضع أسس مدارس النقد
الحديث . هناك بالطبع مدرسة غالبة تعد كل هذه المدارس
بالنسبة لها مدارس جانبية ، وهي المدرسة الشكلية . وهذه لها
تقاليد عريقة في تاريخ الأدب العربي ، ولا تزال موجودة ولاسيما
بين بعض أساتذة الجامعات المصرية الذين يرفضون فكرة الالتزام
على الأقل بالمعنى الضيق . وحتى أولئك الذين تلقوا منهم
تعليمهم في أوروبا وملكوا ناصية الثقافة الأوروبية فهم يحدون وسيلة
للتعبير عن هذه المدرسة الشكلية في جنوبهم ناحية النبوية مثلا ،
لمجد نسج مقالاتهم عبارة عن تحليل شكلي للقصص أو
المفصائل ، فهم يأنفون القواعد من لحن شتراوس ويحاولون
تطبيقها على الأدب العربي الحديث أو القديم ، وقد قرأت
ما كتبه الدكتور صلاح فضل عن أمل دنقل في صوت النرجس
النبوي وأعجبت بهذا البحث الطام ، ولكن أنا على الأقل
أحس أن هذا الاتجاه لا يتجاوز أن يكون اتجاه المدرسة التي
تتمسك بدراسة الشكل أولا وبعد ذلك الموضوع . وهذه المدرسة
عريقة ، ولا أعتقد أن في الإمكان تجاهلها ، لأنها هي المدرسة
الأصلية ، مدرسة البلاغة العربية القديمة التي نشأ عليها د . شوقي
ضيف وتلاميذه ، ومن قبل ذلك الأساذ أحمد وتلاميذه . ولم
يكن طه حسين ينتمى إلى هذه المدرسة ، فقد كان يتم أساسا
بالموضوع وليس الشكل ، ولكن أصحاب المدرسة الأولى يظفون
باحترام شديد جدا أمام الهيكل والبناء ويظفون لتحليله ، ثم لا
يحدون بعد ذلك الوقت لتحليل الموضوع .

وهناك محاولة جانبية أيضا للدكتور محمد خلف الله أحمد
لقراءة نفسية أو توصيف الإبداع التي على أسس نفسية ، ولكنها
بقيت مدرسة جانبية لم تستطع أن تهر الصرح المتبد من النقد
التقديدي الذي وراثته من النقد العربي القديم .

د . عز الدين إسماعيل .

هذا وصف وافي ، وهو يشير في الوقت نفسه مشكلات يمكن أن
تناقش كلاهما عن حدة . فإذا كنت ترى أن النقد الحقيقي إنما
ظهر في العقد الثالث من هذا القرن مع مدرسة العقاد فهل بدأت
هذه المدرسة من فراغ ؟ ألم تكن هناك مقدمات أو رواد نصت
في هذا الاتجاه ؟ أنا أذكر أنه قبل هؤلاء في أواخر القرن التاسع
عشر وأوائل القرن العشرين كان قسطاكي حمصى قد أصدر
كتابه « سهل الوارد » عام ١٩٠٧ وهو كتاب في النقد النظرى
يستعرض فيه مناهج النقد في أوروبا ، وكانت الثقافة الغالبة عليه

هي الثقافة الفرنسية وأيضاً هناك جبر شومط الذي كتب فلسفة
البلاغة عام ١٨٩٩ وكان يمثل الثقافة الإنجليزية . . أريد أن أقول
إن هؤلاء قد ارتدوا إلى التراث العربي محاولين أحد ما يمكن به ،
وكانوا أيضاً مفتحين على الثقافة العربية فاستمدوا من الثقافة
الإنجليزية والفرنسية ، ولكننا نعتد أن نقف عند مدرسة الديوان
ككناية واضحة لهذا الموقف التمدد ، رغم أن هذه المدرسة
مسيوقة بجهود غيرها لم يكشف عنها الدرس بعد ، وتعد امتدادا
لنفس الموقف الذي يصعب قلما في التراث ويتطوع إلى الثقافة
العربية في نفس الوقت ، ولم يكونوا أول من اتبع إلى الراء
العربي . حقيقة إن الكتاب الذي نشره المازني سنة ١٩١٥ واسمه
« الشعر غاياته ووسائله » كان محاولة طريفة من المازني في ذلك
التاريخ لعمل نوع من التوازن والتلاق بين رشيد النقدي العربي
وطرح أفكار متأثرة بالنقد العربي ، فاستخدم مصطلحات نقد
العربي للتعبير عن هذه الأفكار ، أريد أن أقول إن هناك نموذجاً
متكرراً في هذه الحقبة لم تبتدعه مدرسة الديوان وكان مطروحا
منذ أواخر القرن التاسع عشر بشكل جيد . والمسألة هي أن
مدرسة الديوان قد ألوت في حين لم تزل الجهود السابقة عليها ،
فالأمور دائما تقاس بجاهليتها ، ومن المؤكد أن مدرسة الديوان
كان لها بروز واضح على سطح الحياة الأدبية ، ولكن السؤال هو
ماذا حققت ؟ وهل استطاعت أن توصل مهبها محمدا في
الدراسة ؟ معنى أننا لو جمعنا تراث هذه المدرسة النقدي فهل
يأتلف في مسج ؟ وهل كان فيه نمو واطراد مع الزمن ؟ وهل غير
الفكر النقدي ؟

د . لويس عوض :

أعتقد أنه خير كثيرا ، فإنه ما كان يمكن أن نجد شعرا عربيا يقول
بيتا كهذا .

والشعر من نفس الرحمن مقبس
والشاعر الضد بين الناس رحمن

حيث يجمع العقاد صفة من صفات الله الحسنى على لشاعر ، أو
أن يقول على محمود طه :

هبط الأرض كالشعاع السي بهما ساحر وقلب نبى

من الحائر أنك نجد وسائل أخرى للتعبير عن الشاعر الذي به
مس ، أو الذي تتأجبه الشياطين ، إلى آخر هذه الإبداعات في
الأدب العربي الكلاسيكي ، ولكنها تبقى في هذه الحدود . أما
مدرسة الديوان فقد وضحت المسألة بمنتهى الوضوح ، وحسنت
قصية الشعر أهم إلغام ووحى أم صفة ، وهذا هو السج الذي
أنفخوا منه وقتوا ، وإلا ما كنت لتجد ههنا الشاعر محمود
حسن إسماعيل ، فهي غير مسوقة ، إنك تشعر معه أنك أمام
معزوقة على الفيلونيل ، وتسمع رجح أصدااء تلك النغمات ، حقا
إنه يجيد وأحيانا لا يجيد ، ولكن هذه البرات وطريقة التعبير ما
كان يمكن أن توحد لولا التعبير الذي حدث ، ولعلك تذكر أسماء

أخرى كمد الرحمن الخبيث مثلا عندما يقول

ماذا تريد الزعزع النكباء

من راسخ أكتافه شعاء

وهذا يعني أننا رجعا مرة أخرى إلى التباين وهو ما يجده في المدرسة الرومانسية كلها ، هذه الروح جديدة ولم تكن من قبل . لذلك اعتقد أن الكفاح الأدبي ، أو التعبير ، عز الدين تأثير العقاد والمازني وشكري كان له فعالية ، وذلك لأنهم جاءوا عند مصوح نوجدان الرومانسي في البلاد العربية . أما لطلاكي حمصي وجبر صومط فقد كاسا من الرواد السابقين

ويمكن قياس مسألة العامة والفصحى بنفس المقياس فقد كان صنوع وعنان جلال سابقين في جيلها وبعد أن فرس هذا الخيل استولى على المسرح المدرسة السورية ، اسكندر فرح وغيره ثم جورج أبيض وبجيب حداد .. وكان هناك استبعاد تام للعامة ، وإصرار على أن «فصحى هي لغة المسرح» . إلى أن كانت ثورة ١٩١٩ وعند ذلك حدث الانفجار الكبير باللغة العامة عن طريق بديع خيري والريحاني وشخصية كشكش بك وعلى الكمار إلى آخره ، وحتى الصراع بين المسرح العام والفصحى أصبح مطروحا في النقد الفني على صفحات الجرائد في ذلك الوقت ، في حين كان محدودا في النصوص وانصر على مناقشات قليلة . ثم انتشرت مدرسة «الفصحى» وقربت بالتعبير التاريخي عن شخصيات مثل ريشارد قلب الأسد وصلاح الدين الأيوبي ، ولكن الجو الثوري الذي صاحب ثورة ١٩١٩ هو الذي صجر الطاقة للتعبير بالدمية وأساسه التلقائية . ثم ظهرت الرومانسية ، أي أن لتعبير الرومانسي في الأدب العربي الحديث كان وظيفة من وظائف الثورية في ذلك الوقت ثم كانت هناك المدرسة اللبنانية ومدرسة المهجر إلى آخره . نعود فنقول إن فاعلية مدرسة الديوان كانت نتيجة النصوص وليس بسبب قوة شخصية مستنها ، فقد كان المجتمع مهيا لقبول هذا النوع من القول والتطبيق ، وليس غريبا أن المتعلوطين كان آبه عصره ، رغم أننا قد نضحك الآن إذا ما قرأناه كما يصحك الأوروبي عندما يقرأ عادة الكاميليا أو يشاهد قبلًا من مسرحيت جوتيه وأرمان دوغال ، وأذكر أنني قرأت في مذكرات روز اليوسف أنها كتبت من تمثيلها لمادة انكاميليا ١٢ ألف جنيه ، وهو مبلغ هائل في ذلك وقت

د . محمد وهبة

أريد أن أربط بين الكلام الذي قاله د . لويس الآن والقضية كما طرحها د . عز ، وهي أننا نريد أن نعرف مفهوم النقد ووظيفته في مصر خاصة وفي الوطن العربي عامة ، فنأخذ ناحية المفهوم أولا

وأنا أرى أن النقد ، كما ذكر د . لويس ، بدأ من حيث المفهوم بلاغيا في أعاق التاريخ ، ولكنه في المرحلة الحديثة نوع كانت له جذور صحفية ، وارتبط نحوه بالصحافة العربية . وكان يعالج حدثا من الإبداع الفني أو الإبداع الأدبي الذي ظهر في وقته وهذا الحدث قد يكون إبداعا تقليديا كالشعر مثلا أو المقامة أو المقالة ، أو يكون نقبسا أو تقليدا أو تطورا أو أقلمة لصورة أو صيغة غريبة مترجمة . إذن كان مفهوم النقد قريبا جدا من المعالجة الصحفية السريعة لحدث في ما ، ثم انتقل «نقد» كمفهوم إلى الجامعات في شبان وشباب الدكتور لويس فأخذ يتغير من إبداع حكم على حدث إلى التعرض للفلسفات أعرض من مجرد إبداء الحكم هناك أولا الناحية التاريخية فتاريخ الأدب يكاد يكون جزءا من تاريخ النقد الأدبي في الجامعات المصرية إلى عهد قريب جدا . ولهذا نلاحظ أن تحديد معاهيم الرمث الأدبية العربية من رومانسية وواقعية ... إلخ قد طبقت بالفعل في الإبداع قبل أن تدخل كمفهوم في النقد الأدبي ، فكان الأدباء يكتبون روايات أو قصصا واقعية وشعرا رومانسيا قبل أن يعالج مفهوم الواقعية الرومانسية في حيز النقد الأدبي الجامعي

وهذا النقد الأدبي في مفهومه الجامعي قد تعرض أيضا لمشكلة تحديد الأشكال الأدبية . وقد ترجم الدكتور مندور كتاب في هذا الصدد «فنون الأدب» فيه محاولة لتحديد الأدب : أو النوع الأدبي أو الصيغة الأدبية ، وهي الفصاة والزوايا والنقد وغيرها ، وأصبحت تدرس في أقسام اللغات في كلية الآداب كموضوع مستقلة . هذا التحديد أيضا أصبح يدخل في مفهوم النقد في الحيز الجامعي ، ثم هناك النقد الذي يرتبط بالأدب المقارن وقصاياه ، مثل تحليل الصلات الخطية أو الظاهرة بين الحضارات المختلفة والآداب المختلفة . ويدخل أيضا في هذا للمفهوم أن للنقد الأدبي وظيفة تنقيبية ، بمعنى أن تعليم النقد الأدبي يعد مدخلا للعملية الإبداعية ، يستلزم به المبدع حين يؤلف رواية أو رواية مسرحية فيها بعد .

وقد كان هناك جانب آخر في تحديد مفهوم النقد في الجامعات وهو النزوع نحو التجديد . يظهر هذا في الناحية النظرية النقدية أكثر من ظهوره في الناحية الإبداعية ، فالشاعر يكتب الشعر في الوطن العربي بعامة مدفوعا بالأحداث الوطنية التي تصجر فيه الرغبة في الإبداع الفني ، دون أن يلتزم بقواعد نقدية معينة ، بل يصدر في إبداعه عن الظروف التي يعايشها وهذا ما نجده في الشعر والقصة والمسرح خصوصا في المغرب العربي ، بما في ذلك الأعمال المكتوبة بالفرنسية ، فهي أيضا من الأدب العربي الحديث

هذا من حيث انتقال مفهوم النقد من الصحافة إلى الجامعة . ثم يأتي تعريف وظيفة النقد وهو ما شرحه د . لويس باستفاضة ووضوح من الناحية التاريخية ، وفي العقد الثالث والرابع ظهرت فكرة الترجمة في النقد ، وبدأ التفكير الداني

أيضا ، إذ إن النقد ما هو إلا تفكير في الذات والتأمل فيما يصنع
من قبل التأمل فيما يصنعه الغير وقد بدأ هذا في الواقع في النقد
لخامس ، وكانت مجلة «الكاتب المصري» نموذجاً للتأمل في
لذات والظرة إلى العالم الخارجي في نفس الوقت ، هذا التوازن
بين الرؤية العالمية وبين التأمل الداخلي اعتقد أن مرحلته الذهبية
قد تحققت في كتابات د. لويس وغيره من كبار الكتاب
والنقاد .

د. لويس عريض

هناك نقطة أود إضافتها وهي أن أكبر تطور حدث في تاريخ النقد
الأدبي وضع الأسس في العشرينيات والثلاثينيات وإلى حد ما في
الأربعينيات . وفي هذه الحقبة الثورية ظهرت أربعة اتجاهات
أساسية ، فإلى جانب الاتجاه البلاغي الذي احتفظ باستمراره
ظهرت مدرسة محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس وبنيت دعوة
«الأدب للمجتمع وللتغير الاجتماعي» ، وهناك المدرسة التاريخية
التي تبناها ، وهي مدرسة تفسيرية ، وهناك مدرسة الفن للفن
التي كان يمثلها الدكتور رشاد رشدي الذي جمع حوله مجموعة
من النقاد الشباب وأذكر أن الدكتور مندور رافق وقتها في مكسي
في الأهرام وكان ينادي بالانزعاج وطلب مني الانضمام إلى جمعية
النقد ، التي كرمها لئلا نرد على هذه المدرسة التي طاعت فكرة
«الانطباعية» وهاجمت المنهجية ، ورأت أن نقد القاص هو الأدب
يكون بمدى تأثيره عليك دون محاولة لتأصيل رأيك من ذلك ،
هذه المدرسة شعلت حيزاً في وقت سمر الأوقات ولا يزال لها
تلاميذ .

د. مهدي وهبة :

ولكن تصور د. رشاد لهذه المدرسة أنها تمارس نقداً تطليقياً ،
وهذا مجرد الإثارة بحسب

د. لويس عريض

ولكنه كان وقتها يسميها مدرسة الفن للفن ، وكان يدعو هنا
بتأثيرية ، وهذا ليس من هندي ولكنه ثابت في كتاباته

د. عز الدين اسماعيل :

الاستناد محي حتى أيضاً كان يدعو إلى فكرة النقد التأثيري .
ولوجمعنا شواهد عملية ونظرية لوجدنا أن النقد التأثيري يوشك
أن يكون السمة الأغلب على مستوى الممارسة الحظمية . ويكاد
يسقط جاحجه على المستوى الصحفي .

■ لويس عريض

بالصبط ، وهذا يكاد يشمل كل فروع النقد . وأنا أعرف أن
نقاد الفن السينمائي مثلاً قليلو الدراية بنظريات الفن ، فجدد
أحدهم بشاهد فيها ويكتب معلقاً عليه «إن الطلة قد تعوق على
بصائها»

أريد أن أقول إن الناقد هنا يسجل إعطاعات رمت في نفسه

أثناء مشاهدته للعمل الفني ، ويجد ناقداً آخر يشاهد مسرحية مثلاً
الضرايفير مثلاً ، ويتقدها ليس نقداً مبدوياً أو اجتهادية أو فلسفياً .
بل يتقدها على أساس ما إذا كانت المكتة في المسرحية مقبلة له أم
غير مقبلة .. اللهم أن هذه المدرسة قائمة على المستوى الصحفي
د. مهدي وهبة :

قائمة على المستوى الصحفي نعم ، ولكن اصمحوا بإضافة هنا ،
هي أن هذه الظاهرة نتيجة تأثير أناطول فرانس على المثقفين في
مصر في أوائل هذا القرن ، فقد تم حوار بين فرانس وبرونتيير .
وبرونتيير صاحب نظرية منهجية في النقد ، في حين كان فرانس
يدعو إلى الانطباعية ويبان مدى التأثير بالنص . وقد نشر فرانس
هذا الحوار وبلغ من تأثيره على المثقفين في مصر أن تكونت جمعية
أدبية باسمه ، اشترك فيها حسن رشاد ، ومحمد حسين هيكل ،
وغيرهما من كبار الكتاب والصحفيين المصريين الذين كانوا
يهجون منهجه في النقد الانطباعي .

د. سامية أسعد

لو أدتم لي ملاحظة بالنسبة للنقد الانطباعي ، إذ إنه لا يرجع
إلى أناطول فرانس بل إلى أعدد من ذلك في القرن السادس عشر
عند المحققين الذي بعد رالفد للنقد الانطباعي . فقد كان أول
كاتب بقرأ النصوص ويكتب تعليقه عليه في الهوامش . وتمثل
هذه الهوامش انطباعاته النقدية التي جمعها فيما بعد .

أما قضية علاقة النقد الانطباعي بالصحة فالكاتب الذي
يكتب نقداً مسرحية أو رواية أو كتاب ويشره في صحيفته فإنه
بطبيعة الحال لن يكون لديه الحيز المكاني ، لأن يتبع منهجاً معيناً
ويستطرد في تطبيقه ، ولكن في إطار مجلة متخصصة فإن الناقد
يستطيع أن يتقل من النقد الانطباعي إلى النقد المنهجي ، ويلم
بكل جوانب المنهج في محاولته تطبيقه على النص .

د. عز الدين اسماعيل

يؤيلاً لي ، من اتجاه الحديث ، أننا كما لو كنا نأخذ موقف صد
النقد الانطباعي ، وهذا غير صحيح ، وأرى أن نضع المسألة
بصورة مختلفة تصنع في نفس الوقت لتحديد مفهوم القضية
الأخرى ، وهي وظيفة النقد ودور الناقد ، فطرح القضية
بشكل أولي وشوّل .

هل النقد الانطباعي ليس نقداً ؟

وهل الناقد الانطباعي يؤدي وظيفة ما بالنسبة للحياة
الأدبية ؟

فيما كان هذا النقد غير ذي قيمة حقيقية فليس هناك داع
لأن يستمرق منا وقتاً لا يؤدي إلى إفادة في الحياة الأدبية . وقد
لم يكن للنقد الانطباعي وظيفة فكيف استطاع أن يتحدث إليه
عنداً لا بأس به من كبار الأدباء والكتاب ليس في الأدب العربي
الحديث بحسب ولكن في الآداب العربية أيضاً ، وما يزال هناك

اذن فكرة المسح مرتبطة بتطور العلوم الإنسانية ، ومحاولة
الأدب نفسه التطور ، ومن ثم كان على النقد المحقق بهذا
الركب

د. عز الدين حماديل :

أنا أوافق عاما ، لكن المسألة أنه مع تطور وصهور الشاهج في
حقول الدراسة الأدبية وتطور هذه الشاهج وحيلاتها يصل السد
الانطباعي قائما على مستوى الممارسة ، وأود قبل أن أطرح نسؤل
مرة أخرى على الدكتور جابر مصمور أن أعطي مثالا عمليا ، فقد
أشير إلى الأعمال النقدية للدكتور طه حسين والدكتور لويس
عوض ، وطه حين بسط مسجعا للدراسة موسعا ووصحا في
رسائله عن أبي العلاء ، ولكن هل مارس طه حسين نفس المسح
في كتاباته النقدية عن الشعراء العرب القدامى والحديثين ، أم أن
الاتجاه الانطباعي التأثيري كان يعطى عليه ؟

وبالنسبة للدكتور لويس أيضا ، هل كتاباته عن المسرح
والشعر المعاصر تعد اطلاقا وتعميق مسجعه لتاريخي ثم أن قدر من
الممارسة الشخصية القائمة أساسا على تكوير ثقافي تخرج فيه روحه
معتمة من المعرفة هو الذي تقوم عليه كل عملية نقدية عند
الدكتور لويس عوض بمعنى أن كل مقالة نقدية توشع أن تكوير
ممارسة جديدة ، وليس هذا إلا لأنه ليس هناك الحصد القاعدي
المطرد الذي يلزمه الإنسان كلما واجه عملا أدبيا ، فمعرفته
أنه يبدأ من نقطة محددة وينتهي إلى نتائج بعينها

د. لويس عوض :

هذا يعني دكتاتورية المسح

د. عز الدين حماديل :

لا ، أنا أقصد أنه في كل مرة هناك ممارسة نقدية وجهود جديد
مبدول يتكيف تكيفا خاصا يتفق مع العصر

د. لويس عوض :

ولكن هذه الممارسة ليست انطباعية .

د. عز الدين حماديل :

لا ليست انطباعية

د. لويس عوض :

الحقيقة أن الفاصل بين وبين غيري من النقاد في تقييم الشعر مثلا
يرجع إلى أن تكويري الثقاف والبيئي والخيالي يجعلني صاحب
حساسية معينة لمعنى الموسيقى في النفس المعاصرة ، فعندما أقرأ
شعرا يتبع في إيقاعه شعر حداث المادية أو إيقاع شاعر كانت ظروفه
التاريخية والحيوية مختلفة منه في المئة عن ظروفنا نحن الآن وقد
ركبنا الطائرات الفعالة أحسن بأن وقعه غريب وبالطبع اختلفت
أنواع الأصوات التي نعرض لها ، سواء أكانت موسيقى
كلاسيكية أم موسيقى الحجاز أخصف إلى ذلك أصوات أبنائنا

من يدعو إليه ويثبتك به ، وهذا أمر لابد من الالتفات إليه ،
حيث تكون العملية النقدية هي عملية فرز امطاع من قارىء
لمعمل أدبي ثم تنتهي عند ذلك ، فليس المقارىء للتلقي للعمل
الأدبي إلا أن يحدد موقفه . إذن المسألة ليست بالسطح
المتصورة ، فما رأى «الدكتورة صافية في ذلك ؟

د. صافية أسعد :

أنا أوافق ، ولعل العودة إلى استعراض تطور النقد الانطباعي تغير
هذه القضية . فهناك أمثال لويس في القرن التاسع عشر كما
ذكره ، كما أن هناك نافداً تحريداً اسمه في كتب تاريخ الأدب
للتذكيرة فقط هو لويس ريندي كتب في النقد المسرحي «انطباعات
مسرحية» ، وكان هذا الناقد عدد كبير من القراء في وقته ، وقد
ظهر هذا النوع من النقد . على الأقل في فرنسا ، في غياب
المناهج النقدية ، وكانت أول محاولات تمت في هذا المجال هي
محاولات «لين» الذي لويس قواعد ما يسمى بالنقد العلمي
والربط - عن سبيل المثال - بين العمل الأدبي والبيئة ولورمع
المشخصون منا الآن في الآداب الغربية إلى كتب النقد
الانطباعي لوجدوا أنها لا تصيف إليه جديداً وهذا يقودنا إلى
السؤال الذي طرحه د. عز الدين حماديل عن وظيفة النقد
وعن ماذا ينظر الملتقى أن يجد في النص النقدي ؟ الواقع أنه إذا
كان هذا النص يطرح بعض الأفكار حتى لو كانت انطباعية
ولكن في إطار مسجعي فإن الملتقى يستفيد فطعنا من نصه فقط من
حيث قراءة النص الأدبي موضع الدراسة ولكن أيضا بالنسبة
للتخصص الأخرى ، لأن المسح هنا يعطينا خط سير استفيد منه
في معالفتي هذه النصوص ، إذن وظيفة النقد حاليا أصبحت
التعبير عن رؤيا معينة باتباع مسج معين .

وهنا تسائل : لماذا تفرض كلمة مسح نفسها ؟ في اعتقادي
عن الأقل أنه في القرن التاسع عشر كانت هناك محاولة للبحث
عن مناهج تكاد تكون علمية ، وعندما ظهرت الوضعية المنطقية
حاول الأدب أن يجد لنفسه مسجها يكاد يكون علميا

وعندما نظر إلى خريطة النقد في النصف الأول من القرن
العشرين (وسوف أقصر في كلامي على النقد الفرنسي
بالتحديد) نجد أن هناك علوما إنسانية قد تطورت ، وكلمة علم
في حد ذاتها تعني ضمنا وجود مسج ، لذلك يجب أن تكون
الرؤيا النقدية الحالية رؤيا . مسجعية ، فكل نص يطرح من خلال
طريقة كتابته ، المسح الذي يمكن أن يعالج به فنلا وروايات نجيب
محمفوظ لابد أن تعالج من ناحية موسيولوجية ، من حيث إنها
تساور في المقام الأول حصة تاريخية معينة من حياة المجتمع
لمصري . ولابد أيضا لهذه الرؤيا الموسيولوجية من أن ترتبط
بدراسة الشعب المصري في حصة معينة . في هذه الحالة
يمكن دراسة روايات نجيب محفوظ من خلال مسج ناقد مثل
موسى جولدمان على سبيل المثال .

العربيات والصحب وغيره ، فليلوذية الجديدة لها قطعاً سياق تاريخي مختلف .

د . عز الدين اسماعيل ،

هذا لا يتناقض مع مفهوم النقد الانطباعي ، فلا يمكن للنقاد أن يستجيب للنص ويفرز الانطباعات التي ولدتها هذه الاستجابة ان لم يكن الجهار المستقل على قدر كاف من الحساسية التي هي أيضا حساسية العصر

د . لويس عوض

أرحو أن أصيب أنه حتى لو أفتلك هذه الحساسية فهي غير كافية . أنا أعرف نقاداً في مصر ، ولا داعي لذكر الاسماء ، فطرتهم سليمة ، وحساسيتهم سليمة ، ولكنهم جهال بالأدب لعربي وبالآداب الأجنبية ، وتبدو هذه الفطرة والحساسية في ومضات يحجب الإنسان بها في تقدمهم للشعر والمسرح وشعر أن هذه الحامة جميلة ولكنها غير مثقفة ، ولذلك نرجع مرة أخرى لموقف ناقد مثل ماثيو أرنولد حين يتكلم عن الحساسية فيقول إن وظيفة النقد هي اكتشاف ما يدخل التراث مما لا يدخل التراث .

أريد أن أقول لا يمكن أن يكون هناك نقد انطباعي لأن هناك انطباعاً جيداً وانطباعاً رديئاً . وإدراكاً لربما النصوص الجديدة يولد في نفس الناقد الانطباعي ذاته قدرة على الحكم السليم ، وعندى أن ناقدنا انطباعياً مطلقاً مثل أناتول فرانس يمكن أن يركن إلى حكمه ، في حين لا أثق في تقييم ناقد انطباعي آخر لأنه غير مثقف ، على الرغم من فطرته السليمة ، لأن الفطرة كما ذكرت ، غير كافية .

د . محمد ربه

لو سمحتم أكمل هذه الفكرة . عملية النقد الانطباعي عند الناقد المثقف تمر بمراحل ، بمعنى أن هناك انطباعاً أولاً ثم ابتعاداً وتأملات ثم خلاله الاعتناء بنظريات أدبية منهجية عامة ، ثم العودة إلى النص ومزج الانطباع بهذا الاعتناء ، وهذا ما كان يسمى بالنقد المحدد في أمريكا affective fallacy ، أي المغالطة التأثيرية ، بمعنى أن الاندماج في النص لا يعني تعبير مد مثقف أو مستنير . إذ أنه في الواقع هناك ثلاث مراحل . مرحلة انطباع ثم ابتعاد ثم عودة بالنظرية وهذه النظرية تؤدي إلى فكرة أن لنقد شيق ، الأول هو النقد الذي يلتزم بالنص ويعتبر وليد هذا النص إلى حد ما ، وأغلب النقد الأدبي تاريخياً هو أصلاً تأملات في نصوص أدبية . وهناك ما يسمى علم الأدب أو نظرية الأدب أو فلسفة الأدب ، ويكون الشق الثاني للنقد ، وأحياناً يمتزج الاثنان ، وأحياناً تحدث تفرقة . فالناقد قد يكون باقياً للنص أو متأملاً أو مفلساً لنظريات نقدية عامة . فإنا رأينا الدكتور جابر . ؟

د . جابر عصفور ،

الحقيقة في ملاحظات على هذه القضية ، هناك بالتأكيد تفرق

بين الانطباع الأول الذي يرد عند الناقد كحلم بسيط تبدأ به العملية النقدية . ويطلق عليه الانطباعية كأنحاء نقدي أريد أن أعامر وأسميه منهجاً نقدياً ، لأن الناقد في النهاية لابد أن يستند على أسس معرفية وأنتولوجية ، والناقد الانطباعي ليس مجرد شخص يفامر بمجموعة من الأحكام الاعباطية ، ولكن ناقد الانطباعي بالمعنى الحقيقي هو لدى يملك مجموعة من التصورات المعرفية والأنتولوجية تختص بالعمل الأدبي وبالعالم في نفس الوقت . مثلاً ، إذا كان هذا الناقد يتصور أننا نعيش في عالم ليست الحقيقة فيه مطلقة وليست ثابتة ولا مطردة . وفي قائمه على نوع من التغير المستمر ، هذا الناقد بالتأكيد سيكون لانطباعيته شكل منهجي مادامت هناك الأسس الأنتولوجية والاستنولوجية لهذا المنهج ، وهذا تصبح القضية في نهاية قضية منهج . وأظن أن هذا يعود بنا إلى الخدر الأساسي لهذه الدولة وهو إشكالية الانجذات ، وذلك لأن قضية الانجذات النقدية لم تكن مطروحة قبل الحرب لعامة المثابة أو قبل ١٩٣٦ ، بهذه الحدة التي طرحت بها هذه الأيام .

وحق نستطيع أن ندفع بالحديث عن إشكالية الانجذات إلى الامام قليلاً ، لابد أن نذكر بعض النقاط ، وهي من قبيل الأوليات ، ولكنها يمكن أن تثير المناقشة

النقد في النهاية هو نشاط ذهني يتحرك ، صراحة أو ضمناً ، متطفاً من تصور مجرد لمهمة الأدب ووظيفته ، وعلى أساس من هذا التصور يتولى الناقد درس العمل الأدبي ، محلاً ومفسراً ومقياً ، مع اختلاف هذه المستويات الثلاثة ، هذا لابد أن يؤدي إلى نتيجة مهمة ، وهي أن النشاط النقدي لابد أن يعتمد بالضرورة ما دامت التصورات المحددة لنشاط النقدي متعددة . وإذا تعددت الانتقادات أو المناهج النقدية نتيجة لتعدد التصورات فالمشكل هنا ليس مجرد مشكل عقل تجريدي ، وإنما هو مشكل متصل بالتصورات التي تحكم حركة الناقد نفسه إلى العالم ، وبعبارة أخرى لا نستطيع إزاء أي ناقد كبير أن أفصل الممارسة العملية النقدية له داخل العمل الأدبي عما يمكن أن أسميه بنظرة هذا الناقد إلى الكون ، وكما أنه لكل أصيب عظيم نظرة إلى الكون فإن لكل ناقد عظيم نظرة إلى الكون أيضاً .

السؤال الذي أطرحه وهو الذي يثير قضية إشكالية الانجذات ويضعنا في قلبها هو .

إلى أي مدى يصح الربط بين تصور الناقد الأدبي عن العمل وتصوراته عن الحياة ؟ وهل الأزمة التي نعانيها أحياناً في النقد ناتجة عن نوع من الانفصال بين التصورات الفلسفية التي تحرك الناقد في الحياة والتصورات الإجرائية التي يتعامل بها ؟ كأن يكون الناقد شخصيتين في نفس الوقت . بمعنى أن سلوكه

وعى وتصور خاص للأدب يمكن أن يجعله في كلمة
التصريح. وهذا يستحيل أن يتوصل لأن الناقد والمؤرخ
الذى سبى مندور سيواجه إشكالا آخر يتطلب حقائق
أخرى لخطه غير تلك التي استخدمها مندور. وهنا ربما
تكون القضية الأساسية التي تحسم هذه المسألة هي: أين
المشكل الذي يواجهه الناقد، والذي يؤدي إلى تعدد
الانجاعات؟ وكيف يحل هذا المشكل؟

لويس عوض:

أولاً أنا لا أفصل بين النقد والخلق، فالأزمة التي يعاني منها النقد
يعاني منها بصفة أساسية الخلق أيضاً. وإذا كان هناك إحباط في
تاريخ النقد الأدبي في مرحلة أو أكثر فهناك أيضاً إحباط مواز في
الخلق. ونكاد نقول إن الأسباب هي هي، ولنا أن نستطيع أن أصبح
يدى بصفة تقريبية على شيء مما يحدث في المجتمع المصري. على
الأقل بالنسبة لجهود المفكرين والنقاد وأصحاب الأدب
الإبداعي. نلاحظ مثلاً بالنسبة للعقاد أن العقاد الشمخ هو عقاد
العشرينيات وليس العقاد الذي يدرس في المدارس. العقاد
الذي دخل تاريخ الأدب العربي هو العقاد الذي كتب
«الفصول» و«مراجعات في الأدب والحياة» و«مطالعات».
وربما كان آخر هذه السلسلة هو ما كتبه عن سعد زغلول، وبكى
هذا العقاد غير معروف وغير معترف به. إذن هناك محاولة من
جانب بعض المثقفين لمواجهة التخلخل القائم في المجتمع، فكما
حدثت مد ديمقراطي ثم انحسار له يشعر المثقفون بالإحباط عندما
يسود مولوج الفلسفة الاجتماعية. ونفس الموقف بالنسبة لعقده
حسين، فالذي يدرس في المدارس ليس طه حسين الذي كتب
«في الشعر الجاهل» أو «مستقبل الثقافة في مصر» فقد يكرر هذا
الجانب قد بدأ يظهر هذه الأيام فقط، ونجد اسم يحسونه بكثير
من المحسنات البدئية لكي يعملوه سائفاً، أما طه حسين فنرى
فتكاد تقول أنه يختلف عن طه حسين الذي نعترف به المؤسسة
الاجتماعية، والذي بدأ بعد ازمنة الكبرى يتصالح مع المجتمع إلى
حد ما

نفس هذا الكلام يتعلق على هيكل الذي بدأ يمان جاك
روسو ثم انتهى في الثلاثينيات إلى شيء آخر

د. محمد وهبة:

نود أن نعرف ما تعريك لكلمة ثوري التي جاءت في سياق
كلامك عن الناقد الآن

د. لويس عوض:

الناقد والخلق، وليس الناقد وحسب. والثوري هو كل من يريد
أن يغير المجتمع، شكلاً ومضموناً

د. محمد وهبة:

المجتمع إذن وليس الأدب؟!

وتشكيره ونظرته إلى الحياة تأخذ شكلاً، وعندما نحارس الكتابة
النقدية يتحول إلى شخص آخر، كأنه دكتور جيكل ومستر
هايد، انعقاد على سبيل المثال. وعم كل المقولات الرومانسية
التي يشر بها. نجد يختلف على المستوى التطبيقي فيستخدم في
بحرياته لتطبيقية نراث النقدى وهو ناقص تماماً للرومانسية،
وكأن هذا قسم في الشخصية على المستوى النقدى

هل منكم الانجاعات راجع إلى أن بصورتنا النقدية
ومناهج لنقد لا زالت حتى الآن مخلوبة من الآخر، وأعلى النقد
لأورف. وأنها لا تزال على مستوى سطح الوعي فلا تمثل قاعدة
أساسية تؤدي إلى نظرة كلية في الشاط والممارسة؟ هذا أمر، أما
لأمر الثاني فربما عندما ينتقل إلى مستوى هذه المناهج وهذه
التصورات المأخوذة عن العرب يبرر هنا بالضرورة عصر
الانحياز. ومع أنى لا نستطيع أن أفصل هذا العنصر عن وعى
النقد وعن نظره إلى الحياة. إلا أنني أريد أن أطرح سؤالاً يبدو
أكثر إشكالاً: هل هناك صعوبات تواجه الناقد في عمليات
الانحياز هذه؟ لأنه أحياناً يكون ازدهار التيار النقدى ازدهاراً
سطحياً فحسب، بمعنى أن الناقد قد يضطر إليه استجابة لحركة
عامة في المجتمع أو نتيجة لأوضاع أكثر تعقيداً، دون أن يكون
التيار النقدى صادراً عن وعى حقيقى أو قناعة حقيقية. أحد
الناقد، فتكون النتيجة هي تعريب النص، وبدلاً من الحديث
عن المقولات الباشرة في النص يتحول النص إلى عملية شكلية أو
بيدولوجية وهذه مجموعة من الإشكالات التي قد تتطلب حديثاً
صويلاً، ولكن القضية الأساسية التي أريد أن أركز عليها هي
مشكل الانجاء نفسه، من أين ينشأ هذا المشكل؟

وكيف يحل؟

وما الأسس التي يقوم عليها ضبط هذا المشكل إذا صحت هذه
التسمية؟ ومن ثم يأتي السؤال الأعظم: أين توجد سلامة التيار
النقدى؟ هل ترجع هذه السلامة إلى العمل الأدبى منفصلاً عن
وظيفة له في الحياة؟ أم أن الفائدة لومى إلى شيء يعانى بحقه
الانجاء: المستورد غالباً في الواقع الأدبى؟

لو طرحنا كل هذه الأسئلة، في تقديرى، نكون قد
أصبحنا في قلب الإشكال. وقد نستطيع أن نحله ونصل
إلى تفسير لما قاله د. لويس عوض عن عدم تواصل
الدكتور مندور، وأنا أرى أنه مستحيل أن يتواصل مندور
بسبب أن الإشكال الذي كان مطروحاً عليه ليس هو
لنفس الإشكال المطروح على الأجيال التالية له، فقد كان
مندور ينطلق من وجهة نظر تصيرية في فهم الأدب،
فالأدب عنده وجدان حار، تعبير عن مشاعر متدفقة،
ومن هنا وقف مندور وقفة صلبة جداً في وجه أى تراث
نقدى يشم منه رائحة التنظير المنطقي، وكانت كراهيته
لتنظير المنطق كراهية حادة جداً، وسبه لقدامة بن جعفر
وغيره معروف. هنا مندور يتعامل مع التراث من خلال

د . لويس عوض

الأدب لا يتصل عن المجتمع وليس نشاطاً في فراغ الأدب والفن والمكر والسليمة والإصلاح الاجتماعي .. كل هذه الأشياء أدوات للتعبير الاجتماعي ، ليست مجرد فتاريا .

د . مجدى وهبة :

والتعبير الاجتماعي ليس في فراغ ، فهناك دائرة كبرى ثم أكبر ..

د . لويس عوض

هناك واقع موجود . أمة تريد أن تتطور وأن تسترد كرامة الإنسان وأن تجد مكانها بين الأمم وأن تحسب تراثها وتروى ظروفها ، هذه كلها أشياء ملموسة ولا نستطيع أن نقول إنها في فراغ .

د . مجدى وهبة :

هذا تعريف الثورية ادن ؟

د . لويس عوض

نعم الثورية هي التعبير من التحلف إلى التقدم

د . مجدى وهبة :

حس ، وما التقدم في هذا السياق ؟

د . لويس عوض

لتقدم في هذا السياق هو أن تكون مختلفاً فلا تصبح مختلفاً ، أن تكون مستعداً اقتصادياً فلا تصبح كذلك ، أن تكون مختلفاً فلا تصبح مختلفاً ، هناك ألف معنى .

د . مجدى وهبة :

هذا أوسع من معنى التقدم الأدبي .

د . لويس عوض :

أنا أقول إن كل هذه الأشياء نخدم شيئاً واحداً هو الإنسان ، فأنت لا تستطيع أن تقول إن هناك نشاطاً من أى نوع إلا أن يكون إنسانياً ، سواء أكان سياسياً أو أدبياً أو نقدياً أو فكرياً أو فلسفياً أو مادياً ، بمعنى أنه حتى العامل الذى يجرى إذا لم يكن عمله في خدمة الأمر نشاطاً إنسانياً فإنه يكون نشاطاً في فراغ . لذلك أعتقد أن الأدب الثورى والفكر الثورى والسياسة الثورية ، يجب أن يكون هدفها جميعاً الانتقال بالمجتمع وتعبير المجتمع ، فرداً وجماعة كلياً وجزئياً ، من مرحلة التحلف إلى مرحلة التقدم . وإذا سألت هنا ما التحلف وما التقدم لأجبتك بنفس الإجابة : إن هناك أمماً متخلفة وأخرى متقدمة ، ومعايير التقدم واضحة . بالطبع التقدم الكامل غير قائم ، ولكن أتكلم بوجه صم

د . عز الدين اسماعيل :

ربما يكون هذا طرحاً للفصية على المستوى الاجتماعي والسياسي ، وأنا أتصور أنه بالاصافة إلى هذا هناك بعد آخر لا أدرى مدى

أثره وفصاليته ، وهو المد المعرفى فلو أن هذا البعد الاجتماعي الثورى قد تحقق في واقع الحياة على كل المستويات ، فهل هذا يمنع ابتداء من تلقائية فطرية طبيعة ؟ أم يتطلب بصفة عامة أساساً معرفياً جيداً يدعم هذه الثورية ، ويكون هو المعيار الأدبى من الصهاى لها ؟ وأنا في الحقيقة أختص من مفهوم الثورية وحدها ، لأنه قد يعقبا انتكاس ، فإذا توالى الثورية والانتكاس لوجدنا أننا في نفس النقطة التى بدأنا منها ، كأن نصنع موجات صعود عابية ثم هبوط معاجي ، والمحصية الأخيرة هذه الحركة هي العودة إلى نقطة البداية ، لكن لو أن هذا كله قام على أساس معرفى مطرد ومتنام لكان يمكن أن نأخذ الحركة شكلاً مطرداً في النمو .

د . لويس عوض

المعرفة جزء من الثورية ، فهناك معرفة ثورية ومعرفية في فرع .

د . عز الدين اسماعيل :

أريد أن أقول إنك لو نقلت هذا إلى الحقل الأدبى والفن الأدبى ، فقد نجد أن الظاهرة تحققت ثورتها على ذلك النحو في فترة من الفترات يصعد الصوت الثورى (طه حسين في فترة العشرينيات والثلاثينيات) ثم يهبط حدة ثورته . ثم يصعد صوت آخر ثورى ، ثم يشارل ، ونقد ذكره . لويس أن كتاب مدور كان بدون درية ، وإذا أمعنا النظر نجد أن كثير غيره من الكتب التى طرحت في أزمنة مختلفة لا توجد لها درية ، والسبب هو أن هناك طفرات عالية من التقدم الثورى بالمعنى الذى طرحه الآن ، ولكنها بعد وقت قليل ينتهى دورها وظلها وتأثيرها . ويصبح المطلوب هو أن تبدأ مرة أخرى من نفس البداية ، ونظير العملية القلبية تدور في نفس الدائرة ما بين صعود وهبوط

د . لويس عوض

أنت في الواقع تنسى شيئاً هاماً وهو أنني لست متشائماً بهذه الدرجة . فأنا أعتقد أننا كنا قد خرجنا من عبادة الطهطاوى . فطه حسين ابن لطفى السيد ، وطفى السيد ابن على مبارك ، وهو مبارك ابن دفاة الطهطاوى ، وذلك رغم اختلافات الى بينهم ، وكذلك فإن مندور ابن طه حسين ، أريد أن أقول إنه رغم هزيمة طه حسين في بعض النقاط فليس معنى ذلك أنه هزم في كل خطوط الحياة ، هذه نقطة ، أما النقطة الأخرى التى أشرت إليها بالنسبة لقررات الهبوط فأعتقد أن لها تفسيراً آخر ، هو أن الهرمية النسبية أو كثرة الانتكاسات والاضطرابات في مسار المجتمع المصرى ترجع إلى نظام التعليم ، فإذا تأملت ذلك لنظام وجدت أن يراعى فيه دائماً أن تبقى القاعدة متخلفة ، دائماً النسبة محفوظة فقد كانت قبل الثورة سبعون في المئة من الأميين وظلت كذلك بعد الثورة . فهناك ما يشبه نوعاً من التدوير الاجتماعي لتحديد من اجتماع المصرى بحيث تستمر القاعدة الضعيفة من أبناء الشعب معزولة عن القيادة ، لذلك تكثر الاضطرابات في مثل هذه

معاكس . أي أن الاتجاه إلى الفردية قد أدى إلى الواقعة التي تمثلت في المقام الأول في النظر إلى المجتمع والوحدات الاجتماعية باعتبارها أساس المادة الأدبية . وإلى جانب هذه الثورات الثلاث نجد أن السيرالية أيضا كانت ثورة بمعنى الكلمة . والملاحظ أنه كلما حدثت ثورة في مجال الأدب واكتفى بظهور عمل أو أعمال أدبية قصمت جديدا في هذا المجال وهذا الجديد هو المؤشر على وجود انطلاقة ثورية ورغبة في التجديد ورفض للقديم . ولكن ما هي علاقة هذه الحركة التاريخية بالمعرفة ؟

أرى أن المراحل التي نعيشها تشكل حلقات مترابطة تغطي كل منها إلى ما يليها وتكمل ما انتهت إليه سابقتها ، ولكن هذا الجديد هو أساس المعرفة التي تتطور لتشكل مرحلة صاعدة ثم تهبط عندما يجد المجتمع نفسه الذي يفرض هذا الأدب أنه لا يعبر عنه لأن الأدب نتاج للمجتمع ، وذلك رغم كل ما يقال عن فردية الفنان المبدع ونظرية الفن للفن . إذن هناك اتصال واستمرارية وأعمال جديدة تعد مؤشرا للثورة وإذا انتقلنا إلى مجال السعد الأدبي محاولين الإجابة على تساؤل الدكتور جابر نجد أن دارسي الآداب الأجنبية يشعرون بضرورة النقل من الغرب إلى مجال النقد سواء في المجال النظري أم التطبيقي ، وتارة دالما قضية المصطلحات ، فنجد أن الدكتور لويس عندما أدا مقال العدد الأول من مجلة الذي يتبع المسج النبوي في تحليل الشعر ...

د . لويس عروص :

أنا لم أذن المقال ، ولكن ملاحظتي هي أنه يتجه إلى الناحية الشكلية ، وأن هذا يعد آخر مظهر من مظاهر التمسك بمسج المدرسة الشكلية في نقد الأدب .

د . سامية أسعد :

أيا كان التفسير ، فهو مأخذ ، وهو قد يقول إنه إدانة ، وقد ترجمت كتب من البيروية إلى العربية وقال من قرأوها لمهم لم يفهموها ، لا أدري مدى صحة ذلك ...

د . عز الدين اسماعيل :

هذا صحيح

د . سامية أسعد :

الواقع أننا كترجمين عندما نتعامل مع هذه النصوص نجد أنفسنا أمام عقبة أساسية هي اللغة ، ونضطر إلى توجيه كل اهتمام إلى خلق مصطلحات ومشتقات جديدة نضعها مفهوم وبعضها نقده إلى العربية غير متيسر

د . محمدي وهبة :

أبسط هذه المصطلحات كلمة Roman فهي اليوم لا تعرف إذا ما كانت ترجمتها الصحيحة هي قصة أم روم

المجتمع . وأن اعتقد أننا يجب أن نتكلم بصراحة عن أنفسنا وعن عيوبنا حتى نعرف سبب هذا الانتكاس المستمر هذا إلى جانب أن لنا وضعنا فريدا ، فنحن في علقف هو التي تتقاذفنا الدول الاستعمارية وليس لنا حظ اليابان مثلا في أن يكون موضعنا في ركن مهمل من الكون ، خال من المواد الأولية فلا يجد الاستعمار له مصلحة في احتلالها . لذلك فهم قد دخلوا عصر الصناعة بعدنا وتفوقوا علينا بمراحل . لكننا نحن بؤرة للمؤامرات الدولية وكل الدول الاستعمارية تريد أن تجتهد ولأننا فإذا لم تكن إنجلترا كانت فرنسا أو روسيا أو غيرها .. أريد أن أقول أننا مطعون . فشنى الثورات سحق الشعب المصري ولا يستطيع أن يكافحها إلا إذا قامت فلسفة حقيقية قومها أن قوة القيادة من قوة القاعدة

د . محمدي وهبة :

من يأتي هذا من فلسفة أم من طفرة أو انتفاضة شعبية مباشرة ، وإذا لم توجد الانتفاضة فهل تعرض الثورة ..

د . لويس عروص :

لا تعرض لنا ضد هذا ..

د . جابر عصفور :

بالتأكيد هناك بعد اجتماعي لمشكل الاتجاهات ، إنما قبل أن ننتقل إلى العنصر الاجتماعي أو الاقتصادي أو البيئي كالحركة لمشكلة ، لماذا لا نشخص أولا المشكل على المستوى الأدبي دون إدخال الأسس الاجتماعية المنتجة له ؟ وإذن فما هي بالضبط مظاهر الإشكال على مستوى تعدد الاتجاهات أولا ؟

د . لويس عروص :

يأتي في المقدمة ما ذكره د . عز الدين اسماعيل عن نقص الأساس المعرفي ، أو نقص المعرفة للوضعية الخلاقة ، وهي الخامة الأساسية التي يقوم عليها التقييم ، فإذا كان كل شيء يعد ناير فكيف يتأتى تحصيل هذا الأساس المعرفي .

د . سامية أسعد :

انطلاقا أيضا من كلام د . عز الدين اسماعيل عن فكرة الثورة وحلقاتها بالمعرفة ، وسوف أستمع بمثال مستند من تاريخ الأدب الفرنسي في القرن التاسع عشر بالذات ، فحينما ننظر إلى خريطة الأدب الفرنسي في ذلك القرن نجد أن هذا الأدب مر بثلاث ثورات ، الأولى ، لثورة الرومانسية والثانية الثورة من أجل الواقعية ، أما الثالثة فكانت الثورة الرمزية ، إذا جاز التعبير ، ولابد أن نأخذ في الاعتبار حركة التاريخ نفسها ، القائمة على المد والجذر ، ولكن حلقات التاريخ كلها مترابطة بمعنى أنه لولا وجود الكلاسيكية والبيوكلاسيكية لما قامت الثورة الرومانسية ، وكما يوجد بكل فعل رد فعل فإن الرومانسية كانت ردا على الكلاسيكية كذلك التوسع في الرومانسية والتعمق في التزعم الغنائية والبحث عما يكون داخل الوجدان قد أدى إلى رد فعل

د سامية أسعد :

على هذا ، وهناك مضمون الحياة نفسه وقد تغير للدرجة أنه تحسّر بأنك جزء من الإنسانية الكبرى وبالتالي لابد أن تجري حواراً مع الإنسانية الكبرى ...

د محمدى وهبة :

ولكن لماذا تبحث عن المعاصرة مع أوروبا والغرب عامة ولا تبحث عن المعاصرة مع الصين أو مع الهند أو أفريقيا السوداء

د. لويس عوض :

فلجرب ، فأنا لست ضد التجربة ، ونحن الآن نتكلم عن التقدم والتأخر فإذا كنت تريد أن تكون في مستوى رامي مثلاً فلا بأس

د. محمدى وهبة :

لا ليس هذا ، ولكن اعترضى دائماً هو البحث عن صيغة خارجية عن ذاتنا ، أنا لست ضد المعاصرة ولكنى أقول إننا نستطيع أن نستمد المعاصرة من تجربتنا في الحياة.

د. لويس عوض :

وما هي هذه التجربة ؟

د. محمدى وهبة :

الإجابة عن هذا هي التي تفجر النظرية النقدية

د. لويس :

المشكلة أن أى فكرة غير مألوفة لدينا تعتبر نوعاً من الكفر والتجديف .. هذا هو واقع المجتمع المصرى ..

د. جابر عصفور :

سمحوا لي بهذا نكون قد وضعنا المشكلة بصورة تبعثنا عنها من المؤكد أن حركة الناقد في البحث عن صيغ جديدة مرتبطة ، ابتداءً ، بإدراكه لواقعه ومشكلات هذا الواقع . وكمية الإدراك هذه هي التي تجعل الناقد يتوجه مثلاً صوب التحليل المسمى للأدب ، أى صوب لاكان ، أو صوب لوسيان جولدمان ، أو شتراوس أو بارت

د. لويس عوض :

أو صوب القرينة المصرية مثلاً هل يوسف ادريس عندما قال إن الدراما مؤصلة في مصر لأن المسامر مسرح كامل مختلفة وإنما غير مدين للمسرح الأوروبي ولا يجب أن نأخذ عنه ، بل يجب أن نتجه الى تراثنا

د. جابر عصفور :

لو أدت لي أكمل فكرتي بما أن الحركة هي الانطلاق من الواقع ، فالناقد يبحث في أشكال الاتجاهات العربية (بالمعنى الشامل جداً للاتجاهات العربية) عما يجعل له مشكلاً موجوداً في الواقع ، وفي نفس الوقت يبحث في تراثه ، بمختلف صور هذا

معاً ... وهذه القضية تجعل عملية نقل الكتابات النقدية العربية غير كاملة الآن استطاع الاطلاع عليها في لغتها الأصلية وهنا نجد أن الناقد الذي يتسكن من القراءة : عن النبوية أو قراءة كتابات لوسيان جولدمان أو بارت مثلاً ، في النص الاصل ، هذا الناقد حسه يجد صعوبة في تطبيق هذه المناهج على الأدب العربي وإذا ما سبقها فإنه لابد أن يورد حيزاً في نقده للداتية وللتزعة التأثيرية . والحقيقة أنني عندما تكلمت عن المنهج كنت أقصد أن نأخذ بمنهج كمبر ووسيلة وليس كناية . بمعنى أنني كناقد إذا ما طبقت منهج بارت أو جولدمان أو فرويد حتى ، فلا بد أولاً أن -أحدد هدفي- وهل يقتصر على تطبيق المنهج فحسب ، عندئذ سوف أنتهي إلى النقطة التي انتهت عندها د. لويس عوض منذ قبل وهي التحليل الشكلي البحث ، لكن لابد أن تكون العاية هي رؤية ذاتية توجب هذه العلاقة بين الناقد والعالم وهذا ما يميزنا عن آخر رغم أن كليهما يطبق نفس المنهج

د. محمدى وهبة :

وأنت هذا ذكرني بقضية أخرى ، ما المدافع إلى البحث عن هذه المخططات الفلسفية ؟

ولماذا يبحث الناقد المصري بكل الوسائل عن أحدث النظريات لتطبيقها ، النبوية مثلاً أو الشككية ، أي الكلاسيكية والرومانسية وكل هذه انبئات المستوردة ، ولماذا لم تظهر إلى الآن نظرية تعبر عن الواقع التي أو عن الواقع الأدهى المصري البحث أو العربي البحث ؟ ما هو السرى هذا ؟ وما هو المدافع للبحث عن الجديد باستمرار ؟

وبطى ، كما هو الحال في فرنسا أيضاً ، أن الثورة على فكرة أو على زعة هي البحث عن المطلق ، أو هي اكتشاف مطلق جديد ، هذا ما لا نستطيع فهمه .

د. لويس عوض :

هناك سيان ، أولاً أن محاولة المعاصرة أمر مشروع جداً للجميع ، ومن غير المعقول أن تطالب الناس بالمرعة لحد أنك تخشى الحوار .

د. محمدى وهبة :

أنت تفترض هذا السبب ، الخشية من الحوار ... من الجائز أن المطلق هنا هو الحوار مع التراث ، أن يبدأ المرء نفسه

د. لويس عوض :

بمع هذا صحيح أن يبدأ الإنسان الحوار مع نفسه ، وهذا يقودنا الى السبب الثاني الذي أود أن أذكره وهو الانقسام التام بين الماضي والحاضر . الماضي الذي تمحله رسمياً لا مفرى له في حياتنا اليومية أو لعملية أو في سياق تاريخنا المعاصر . عصر الملكية أو حتى لركية أصبحت معبردى موضوع لما نالك بالأجيال السابقة

د. لويس عوض :

ولماذا لا نقول أيتها الأصالة لكم من الجرائم ترتكب باسمك ؟ أنا أقول لك مثال بسيط طه حسين معلم عربي أم لا ؟

د. جابر عصفور :

مؤكد .

د. لويس عوض :

لكنه لم يكن يقول لنفسه أريد أن أصبح أصيلاً أو غير أصيل . أنا هنا أمام رجل مشغوب للأدب العربي ، ومشغوب للتاريخ العربي الإسلامي مشغوب أيضاً للثقافة الأوربية ، وعندما يأخذ من هنا أو هناك فإنه يجد داخله هذا العربي ، ولتصفيه والكيمياء تحدث داخله دون استعارة الكليشيات ودون أن يقول واقعياً وما يحتاجه . وأنا مهم بهذه النقطة لأن هناك أناساً كثيرين من الذين يوقنون التقدم باسم الأصالة ، ويقول لك هذا ليس نابعا من واقعنا بينما نجد ... في حياته اليومية لا يستعمل غير الأشياء المستوردة .

د. جابر عصفور :

ولكن هذا مستوى آخر ، ولو أذنت لي ، تشويه الدافع الخلاق ليس الغاء لحقيقته وأصرب لك مثلاً .

د. لويس عوض :

الأصالة ليست كلاماً . الرجل العظيم ليس بحاجة إلى من يعبه أو يذكره بأنه هو هو ويستطيع أن يحول الآفاق ، هيودوت جاء مصر وخالفها ولكنه بظل يونانياً ، في نهاية الأمر أريد أن أقول أنك لست محتاجاً إلى أن تذكر الناس باستمرار بواجبهم الوطني نحو قرائهم .

د. مجدى وهبة :

لكن هل تفعل العكس ؟ بمعنى أنك إذا توصلت إلى الأصالة بهذا المفهوم لماذا يحدث عندما تستورد هذه النظريات الحديثة .

د. لويس عوض :

أنا لا استورد ، بل أنظر للتراث الأوربي على أنه ملك لي

د. مجدى وهبة :

ولكن هذا التراث مدارس مختلفة ..

د. لويس عوض :

أنا أنظر للحضارة الأوربية كلها ، ليست مجدى هقد ، سر . أكان هذا في الموسيقى أو العبارة لأنى أعتبر أن أعلى نوع من الحضارة لا يوجد إلا لأنه يحافظ على ما هو إيجابي في الحضارات السابقة .

د. مجدى وهبة :

حين كيف ترجمت كلمة Intellectual إلى اللغة العربية

التراث عما يحل له هذا المشكل أيضاً . هنا تصبح حركة الناقد ، على الأقل الناقد المتوازن ، كمن يقف في منتصف خط يتجه إلى الناحية الأخرى من البحر ليأخذ منه ما يحل مشكله ، ويتجه في نفس الوقت إلى الماضي ليأخذ ما فيه وحل مشكله . أما القضية التي طرحها الدكتور لويس عن يوسف ادريس ومسرح السامر ، فهذا لا يكون ما فعله يوسف ادريس صادراً عن وجهة نظر محددة هو البحث عن كيفية أخرى لتجاوز أشكال المخاكة في التعامل مع الماضي وفي التعامل مع العرب . وإذا كان محفوظ قد حاكى (في مرحلة من مراحل) الشكل الكلاسيكي للرواية ، فهذا لا يكون السؤال المطروح عند يوسف ادريس هو كيفية وصل طرفي الخط لابتداع شكل أدبي متميز . وما فعله يوسف ادريس ليس محاولة منفردة بل جانب من محاولات متعددة على مستوى الابتداع ، فهناك محاولات الصديق وسعد الله وبوس في الإفادة من أشكال تراثية لتأصيل بيئة درامية مختلفة وفي الرواية نجد محاولات أخرى مماثلة . وبالنسبة للشر هناك القصيدة المدورة والمصطلح نفسه من مصطلحات لراث وليس مزجياً مثل مصطلح الشعر الحر أو قصيدة النثر . وعندما أسم كل هذه المحاولات معا - على مستوى الشعر وعلى مستوى القصة وعلى مستوى المسرحية لابد أن أطرح السؤال لماذا لا نكون مواجهاً لحركة جديدة في الابتداع تبحث عما تسبب بالأصالة ، كما لو كان الأديب يحاول في هذه المرحلة ابتداع شكل خاص به يصل ما بين طرفي الخط ، الماضي والحاضر ، تراثه والمجاز العالم الآخر في الغرب . ولعل الأديب العربي (لو واصل هذا الاتجاه) يصل إلى الجواز مثل الجواز جارسيا ماركيز في «مائة عام من العزلة» التي تعد من أعظم المنجزات الأدبية المعاصرة في العالم ، لسبب بسيط هو أن ماركيز رجع إلى تراث بلده وإلى وعيا الأسطوري ، وخلق منه شكلاً جديداً يفيد من كل متاح ، لكنه بظل شكلاً متميزاً ، أعني أنه ، ليس شكلاً جويس أو آلان روب جريه .

ويمكن من هذه الزاوية أن تكون دعوة يوسف ادريس - إذا وصفت إلى جانب بقية الدعوات - مؤشراً على الأصالة في مجال الابتداع ، كما يمكن أن تشير إلى أن هناك وضعاً مماثلاً - على مستوى النقد - ودعته الآن من قضية الموضة لأن الموضة توجد عند من لا يثق بنفسه فيحاكي البيوت ويطفها ، ومثل هذه العملية السلبية تتميز بأن الناقد يحاكي مشجعاً فون افرك أنه الفلسفة ، فيتوقف عند مستوى الإجراءات السطحية ولا يلتفت إلى المفولات التصورية التي تصنع المسح . هذا على مستوى السلب إيا على المستوى الموجب فإن الناقد العربي كالأديب ، وكما يحاول الأديب العربي خلق شكل خاص به ، كذلك الناقد قد يحاول محاولة أخرى لتأصيل ، لوصول طرفي الخط أعني الماضي والحاضر ، والتراث العربي . صحيح أن هذه المحاولة في الوصل لم تكتمل بعد . ولكن علينا أن نسأل كيف نساعد في الحركة إلى الأمام ؟

جميعهم يشتملون داخل أجرومية واحدة هي الموسيقى الكلاسيكية

د. عز الدين اسماعيل

قترب مرة أخرى من موضوعنا الأصلي ، فقد استعرضت الدكتوراة سامية تطورات الأدب العربي في القرن التاسع عشر وكيف كانت هذه التطورات حلقات مترابطة في هذا الامتداد التاريخي ، وأريد أن أنتقل من هذه النقطة إلى أثر التطور العلمي بمعنى pure sciences ، منذ ذلك الزمن وحتى وقتنا هذا ، المسمى بعصر العلم والتكنولوجيا على الأدب ، ويبدو أن اندماج الأدبية والفنية عامة ، حتى في القرن التاسع عشر ، بدأت تتأثر بنظريات طرحت في المجال العلمي انصرف ، بل على مستوى القرن التشكيلي نجد أن نظرية تحليل الصور تؤثر في معكبر مدرسة مثل التأثيرية ، ونلاحظ تكرار هذه التأثيرات في المدرسة التجريدية أو التكميلية ، مثل فكرة الزمن ونظرية الزمن والمساحة والمراع وما إلى ذلك . أي أن هناك مفكراً عظيم كان يتطور خلال هذه الحقبة في مجالات بعيدة عن الأدب ثم يعكس أثره على تناول الأدبي والرؤية الأدبية ، وبالطبع فإن هذا التعامل بطور منه المسح النقدي الملائم .

ونجد أننا في القرن العشرين قد أصبحنا أكثر ديمانياً في التطور العلمي وفي طرح الفكر العلمي على كل استنويات ، وفي دفع الناس إلى الوقوع في دائرة التكنولوجيا ، بحيث تكون هي الصواب الحقيقى لأي حركة أو لأي إبداع أو لأي تصور باشي من فكر علمي ، ويسرى نفس المنطق على الأدب والنقد بالضرورة ، ولذلك فإن الأدب قد وجد نفسه في مأزق كبير في إطار هذا العصر التكنولوجي الممنوع في هذا الاتجاه ، وكيف يمكن للنقد (في مثل هذا العالم الواقع في دائرة التكنولوجيا والتفكير العلمي) أن يظل يعمل من هذه القاعدة العلمية ، في تأسيس نظرياته واتجاهاته وأفكاره وربما يبدو هذا واضحاً في كل التيارات النقدية المعاصرة التي تسعى إلى تأكيد حسيبها عن طريق الوصول إلى القوانين الكلية الصابغة لحركة لإبداع وكيفية تحقيقها عملياً في العمل الأدبي ، حدث هذا التطور في العالم الغربي كنتيجة حتمية لتطوره الطبيعي ، أما بالنسبة لنا فإن الصورة في استيعاب هذه المدارس الحديثة تشاء ليس بالضرورة بسبب خربة المصطلح أو صعوبة نقله إلى اللغة العربية بقدر ما تنشأ عن أن النهي الذهني العلمي في حقل الدراسات الأدبية لم تيسر له هذه الغلة بالقدر الكافي ، وكثير من الناس يتصور الآن أن حلبة النقد أصبحت نوعاً من التعاريفات ، معادلات رياضية وحسابات وأحصاء في بعض الاتجاهات ودخولاً إلى التعامل ، كل هذا قد تسرب إلى الاتجاهات النقدية العربية ، أما حركة النقد العربي الغربية فسياً بعد كانت معرقة في الانطباعية في الثلاثينيات ويبدو لي أن فتاده الهيئ العلمي الذي يحسن المنهجية العلمية الصارمة أو الدقيقة كأساس لتناول النقدي للعمل الأدبي هو ما يبعد بيتاً وبين استيعاب هذه الترات ، وذلك

■ لويس عوض .

عن مترجمها المثقف .

■ مجدى وهبة :

المثقف شخص تحدث له ثقافة

د. لويس عوض :

لا يابىدى ، المثقف لا يسمى مثقفاً إلا إذا تحولت عنده المعرفة إلى قيم والا كان مثقفاً فقط ..

د. مجدى وهبة

يعنى معنى للمجهول

د. لويس عوض

أنت قد قرأ داروين لكن تظل كتمهيد الطب الفاشل ، أو تحفظ مصرية التطور في البيولوجي . بيتاً ينقسم عقلك إلى شقين أحدهما يجاوب في الامتحان ويأخذ الدرجة البائية ، والشق الآخر لم يتأثر بشئ بنظرية أصل الأنواع أو تطبيقاتها على المجتمع البشرى والمجتمع الحيوانى إلى آخره ، بحيث تحدث ثورة فكرية داخلتك

فانت لا تصبح مثقفاً إلا إذا حدثت عندك هذه التغييرات التي

تتحول بها المعرفة إلى قيم

د. جابر عصفور

ولكن أيمكن أن يحدث هذا دون عقل نقدي ؟ هنا هو السؤال الذي أطرحه في قضية التيارات . وهو ما يميز بين مرحلتين في تقديري ، فهناك نوع من الهاكاة على كل المستويات للثقافة الغربية وهناك نوع آخر من الهاكاة للتراث القديم ، وكلاهما موقف زائف لأنه إلغاء للعقل النقدي ، ولكني أبحث عن شئ آخر ، يبدو أنه يمثل خطاً مشعباً في النقد العربي الآن وإذ كان صئبلاً ، وأعني البحث عن عقل نقدي (بالمعنى الفلسفي) يتعامل مع كل شئ مناهج ومع كل معطى متاح لبناء صيغ أكثر جذرية في تعامله مع الواقعة الادبية والواقعة الحياتية .

د. لويس عوض :

هذا هو الحد الأدنى المطلوب ، فتوفيق الحكيم مثلاً ، بكل ثقافته الأوربية يأخذ من التراث شريحة صغيرة هي شهر زاد ومحملها مصموماً معينا ، هو الصراع بين الروح والجسد

أو يأخذ فكرة الرسم مثلاً في أهل الكهف . هنا حدثت الكيمياء التي ذكرناها في داخل نفسه ، دون أن يكرر نفسه ، لأنه لابد أن يكون أصيلاً . نفس العملية بالنسبة لطف حسين ، وكذلك كل من له قيمة أدبية ، لابد أن تحدث في نفسه عملية مشابهة بدون أن يتحدث عنها ، وبغير هذا لا يصبح أدبياً أو فناناً . وهناك في أجرومية في الموسيقى مثلاً ، أنك عندما تستمع إلى موسيقى كلاسيكية ، فإنك تستطيع أن تقول إن ومسكى كورسكوف روسي ، وأن فاجر ألماني ، وفردى طلياني إلى آخره ، رغم أن

أما بالنسبة للأمثلة التي ذكرها الدكتور لويس عوض عن أهل الكهف ، أو شهر راد ، فلا شك أن الحكم تأثر في فكرة الزمن في المسرحية الأولى بيروست في روايته « البحث عن الزمن الضائع » ومعالجته لفكرة الزمن وعلاقتها برؤية إنسانية معينة . ولا أدري ما هو رأي الاستاذ توفيق الحكيم في هذا ؟ ولكن مسرحية « أهل الكهف » عمل فاجع وياقي ، والسبب هو المزج بين ما هو مأخوذ عن الآخرين وبين الأصالة . ونعل محاولة الدكتور يوسف ادريس الربط بين المسرح الحديث وشكل مسرحي موجود في تراثنا وهو مسرح السامر تعد بمودعا آخر في نفس الاتجاه .

وإذا ما عدنا إلى تاريخ المسرح في أوروبا نجد أن الموقف المسرحي يمثل في ثلاثة عناصر ، الراوي أو الممثل ، والمتلقي ، وموقف معين يؤدي بالكلمة أو الحركة . والدكتور يوسف ادريس يريد في محاولاته المسرحية إبراز العنصر الدرامي بمعه الصبق وليس المسرحية بالشكل الذي تعرف به اليوم .

أما إذا انتقلنا إلى موقف الناقد فالتا نجد أنه يمثل دور ينان ، لا يطابقه ولكنه يمثل ، فالناقد أيضا يحاول أن ينظر بعين جديدة لما وراء في الخارج . ولكي تكون هذه النظرة مثمرة يجب على الناقد أن يحاكي موقف الأدب ، بمعنى أن يحبه ، عندما يطلع على مسرح أفقرته الحضارة الغربية ، أن يكيف هذا المسرح ويطوعه بما يتلاءم مع نوعية العمل الأدبي العربي الذي يتدوله ، وذلك بدلا من أن يطبق النهج حريا ، لأنه من خلال عملية التكيف والتطويع قد تتضح له عناصر تثرى للمسرح ذاته وربما تؤدي عملية المزج بين ما يؤخذ عن الآخرين وبوعية العمل الأدبي . إلى خلق النظرية النقدية العربية التي تكلم الدكتور هر الدين اسماعيل عنها .

يضاف إلى هذا أننا لا يمكن أن نطبق على الأدب ، وهو نتاج إنساني ، إلا مبهجا ترتبط أسسه الفلسفية بفترة تاريخية معينة ومجتمع معين ، إذا ما وجد . ولي يسبح التطبيق إلا إذا حدث تحاوب في السياق ونحن في الحالتين أمام إنسان مبدع وسأصرب مثلا على ذلك بالمسرح الشعبي من حيث أنه منهج يقبل التطبيق على عمل أنتجه المجتمع العربي وعلى عمل آخر أدبي أنتجه صان مصري . الخلاصة هي ضرورة تطويع للمسرح وليس النقل أو التطبيق الحرفي مع ملاحظة أن العمل الأدبي نفسه هو الذي يعرض للمسرح . الملائم لمعالجته .

د . هر الدين اسماعيل :

في محط بالنسبة لهذه النقطة تشغل في مدى استعادة تراث النقدية التي عرفناها في النقد الحديث في مصر منذ بداية القرن العشرين بالفكر المطروح في مجال آخر خارج مجال الأدب بعد إجراء عملية التطويع والمواءمة اللازمة بين الفكر المكتسب وبين النص الأدبي العربي المطروح للدراسة . بالنسبة للاتجاه المعاصر مثلا نجد أنه طرح على الناس ابتداء من النقد وخصوصا في دراسته عن أبي حواس ، وجد هنا أن أصحاب علم النفس

لأنها تأخذ ، في الغالب ، بدون الأساس الفكري والفلسفي الحقيقي لها ، وبدون الخلدور المعبدة التي تحتد منها في فكر ملامسة وعما سيقين على مرحلة تلورها وتشكلها في صورتها الكاملة ، التي لابد أن تكون قد استغرقت مراحل زمنية طويلة

أما بالنسبة لنا فالأشياء قد تمت واكتملت وأخذت صورتها النهائية فيما تعرض لها نحن في صورة كتابها وفي حالة تمامها الأخير . وربما كانت المسافة الزمنية ومسافة التثقيف العلمي لها ما يختلفان مواقف متناقضة لدى المشتغلين بالنقد العربي ، فالبعض يغرق فيها اعراقا ويسرى نفسه تماما والمعض الآخر يتحفظ وهناك أيضا من يرفضها مائلا ، والتبجئة أن نظل في حلقة مفرغة من القبول والرفض وهكذا بحيث تنتهي في آخر الأمر إلى أن لا نكون على مستوى الأداء العربي ولا نصل كذلك إلى تطوير ذلك من داخلنا للاتجاه الذي نرفضه ، ونقبح أنه يعبر عن تصورنا وأفكارنا والسؤال هنا ، هل هناك وصف علمي لما يمكن أن نصنعه في وقتنا الراهن من أجل خلق هذه القاعدة ؟

ولا بأس هنا من المزاجية التي الترحنا الدكتور سامية أسعد : بين المسح كضابط من بعيد وبين التأثير والانطباع والجهد في الافراز الدائي . ربما كانت هذه هي الصيغة الملائمة التي تقع موقفا وسطا بين القبول والرفض ، لما تعلقك ؟

د . سامية أسعد :

هناك ملحوظة أولى تعرض نفسها انطلاقا من كلام الدكتور عز الدين اسماعيل وهي أن بعض المفاهيم الخاصة بالأجناس الأدبية في الآداب العربية نصلنا متأخرة ، بحيث نجد أن هناك تارقا زميا يكاد يكون كبيرا في بعض الأحيان بين الرواية الواقعية كما كتبت في فرنسا مثلا والرواية الواقعية كما كتبت في مصر ، كذلك الحال بالنسبة لمناهج النقد الأدبي . ولعل السبب في انجذاب الناقد عندما إلى مناهج النقد العربي يرجع إلى أن الأدباء المصريين الذين نتجوا أدبا له قيمة كان انتاجهم افرارا للتأخر بين التراث وما أحدثوه عن العرب . كما تمثل فيه عملية الاختيار التي لابد ان تتم داخل «لاديب» ، ربما لا شعوريا ، بحيث أننا حين نقرأ هذا الأدب نجد فيه أنصنا كمصريين أي أننا نجد فيه الأصالة ، «برغم من أي هؤلاء الأدباء ما كان يمكن أن يتوصلوا إلى هذه «صيغة» لولا احتكاكهم بأدب آخر . ولكن عملية الفرز هذه ليست متاحة لجميع النقاد ولا يقدر عليها كل ناقد . فعندما كتب توفيق الحكيم مسرحية عشية لم تلق ، في اعتقادي ، نجاحا من قبل الجمهور المتوسط الثقافة ، وذلك لأن مفهوم العيشة عرب عبت حتى بالنسبة للناس المثقف ، الذي قد تعيب عنه الأسس المنهجية والنظريات السياسية والاجتماعية التي أدت إلى ظهور هذا المفهوم ورغم أن أعمال سارتر وكامي قد ترجمت إلى العربية إلا أن مفهوم الست دجيل علينا ، لأن ظروفنا التاريخية مختلفة . بمعنى أن السياق التاريخي الذي أوجد هذا المفهوم لا يجد مقابلا له في حياتنا الفكرية

أنه انطلق من اتجاهه بالمدرسة المثالية ، والمثالية تكره كراهية التحريم أى محاولة لتأصيل الانتاج الأدبي أو الفني في ظروف البيئة أو ظروف المجتمع المادية ، لذلك لم يكن لديه ثكثة سوى التكوين النصي أو العبقرية الملهمه .. هذه هي مشكلته ..

د . مجدى وهبة .

اصحوا لي أن أسألكم سؤالاً ، وهو هل تستطيعون أن تصعرو انفسكم في حياتكم الأدبية وانماحكم النقدي بأنكم تشعرون ان مدرسة واحدة أو إلى نزعطة مطلقة واحدة دون غيرها من النزعات ؟ وهذا بالطبع باعشاركم جميعها اساتذة دت وفاد في عصر الوقت

د . عز الدين سماعيل

هذه أزمنا

د . لويس عوض

أنا لست أدبياً

د . مجدى وهبة .

ولكنك أستاذ جامعي مباشر للنقد .. تنقله إلى طلبك أو إلى قرائك فهل يعتبر أحدكم نفسه ماركسياً بحثاً أو فرويداً بحثاً أو بنويهاً بحثاً أو غيبياً بحثاً ؟

د . لويس عوض .

المشكلة بالنسبة لي هي أنى - كأستاذ - تعودت أن أقف باحترام امام جميع مدارس النقد لذلك درّست بوب Pope وأنا لا أحبه ، بل كنت أدرسه بنفس التلويق الذى أدرس به شيللى وهو شاعري للفصل . وأعتقد أن هذا جزء من واجبات الأستاذ . انما كنا نقد لا نأخذ أى مطالب بهذا . وخارج حرم الجامعة من حق أن أقول إننى ضد الشاعر الكلاسيكى فلان أو مع هذا الشاعر أو ذاك .

د . عز الدين سماعيل

د . مجدى وهبة يطرح السؤال على مستوى آخر من حيث الممارسة ، هل هناك ما يشبه المنهج الموحد تصدر عنه في دراستك النقدية بحيث تقول إن هذا اتجاه بخلاف غيره من الاتجاهات ، م أن روافداً كثيرة تتداخل وتصب . الحقيقة أننا وصلنا بهذه النقطة إلى ما يشبه الهاكيات الشخصية وهذا قد يكون خارج إطار النقطة

د . مجدى وهبة

المألة هي الاختيار ، وهل هناك اختيار ؟

د . عز الدين سماعيل :

الاختيار بحيث يعكس ما هو واقع ، ونحن حين نتحدث عن تجاربنا الذاتية ، نتحدث عن جزء من الواقع ، وأزمنتنا الشخصية جزء من الازمة الكلية . لأن الممارسة النقدية سواء أكان «القائمون

لتحليل قد أبدوا كثيراً من التعميمات على هذه الدراسة باعتبار أنها غير محققة للمسوح ولا تتبع أصوله العلمية الصحيحة ، بل إن بعضهم يرى أنها اعتشات على العلم وتشويه للحقائق . هنا أنا أمام نموذج عمل لعملية التوليف التي ذكرت منذ قليل ، فقد اطلع الكاتب بالضرورة على الدراسات النفسية ولم بالكثير مما كتب عن هذا الاتجاه في زمنه ، وكان واضحاً انه سوف تنحى الى هذا المسح في الدراسات العملية التطبيقية التي سوف يقوم بها ، ومع ذلك فإن النتيجة في كتاب أنى نواس ابتعدت عن أن تكون مسجاً لتحليل النصى برضى عنه علماء النفس ، كما أنه لم يحق ما كان ينتظر من كاتب كبير يتعرض لنقد شاعر كبير مثل أنى نواس ، ادن نحن أمام دراسة أدبية لم يجد فيها المتخصصون في الأدب شيئاً جديداً وكذلك الحال بالنسبة للمتخصصين بعلم النفس . والمخادير التي تنشأ من مثل هذه التوليفات انها قد لا تحقق هدفها ، هل أى مستوى من المستويات وهذا هو الخوف الوحيد ...

د . لويس عوض :

اعتقد أن الخطأ هنا خطأ العقاد ، فعندما تحدث هذه التوليفة بصورة طبيعية أو ما أسميه بالكيمياء التي تحدثت عن نفس الاديب أو الكاتب وتجعله يمتص فيها الدلائل والمخارج والذات والموضوع والثرث والوفاد ، عندئذ تحدث تحولات داخله ، أما العقاد فقد نشأ في تقاليد أدبية وفلسفية معينة ومرتبطة بمدرسة سابقة هل المدرسة النفسية ، فالعقاد يمتص خصائص المدرسة المتناه بالترانسندنتال وهي مدرسة كارليل التي تمثلت في الأبطال وعبادة لبطولة وفكرة الفرد باعتباره محرك التاريخ ، كما أنه كان قارناً مدمناً بكاتب مثل امرسون لذلك نرى أن الضريح الشامخ الذى أقامه لسعد زغلول أساسه فكرة البطل الذى يحرك الأمة وليس الأمة أو المجتمع الذى يفرض بطلا . وعندما بدأ ، بعد أزمته السياسية في عام ١٩٣٦ ، محاولة كتابة دراسات حرة بصور فيها الفرد على أنه محرك التاريخ جح إلى التعبير النصى ، وهو غير مدعج بأسلحة علم النفس ، بمعنى أنه لم يدرس علم النفس دراسة كافية ، لأن تدريبه الأصلي لتدريب فلسفي ترانسندنتالى لذلك جاء النص نتيجة لعدم المعرفة ، اذا صح أن نقبس هذه الكلمة من الدكتور عز الدين ، بمعنى أن هناك أشياء غير متسقة تتخلل ذاتياً سليماً ، ولكن لو تعرف العقاد على فكر فرويد أو ادلر أو يونج لكان يمكنه ان يقدم لنا دراسة جيدة ، وهو ما حدث بالفعل في دراسته عن ابن الرومى ، حيث حاول أن يربط بين لتكوين النصى للشاعر ومضمون شعره وأشار إلى مركب النص إلى آخره من تأثيرات مدرسة ادلر .

د . حابر عصفور .

هو ايضا يتكلم عن العرقية ، عبقرية اليونان والحس التميز .

د . لويس عوض :

بالعمل ، ولكن أريد أن أقول انه مزج بين مدرستين . وواضح

نظر ، والذي كتبنا ليس ناقداً ولكن فنان ، هذه هي مشكلتي الأساسية ولا أظن أن عندي مشكلة نقدية أكثر من هذا

أما عن انتقادي النقدي فأنا أتمنى إلى المدرسة التاريخية وكما صاحب محاولات في الخلق ، وهذا هو صاحب الصغير في حياتي ويتميز كل عشرة سنوات مرة ويظهر في شكل ما نستو أو ما يشبه ذلك : فأرجو ألا يحسب على كناقده لأنه يمثل مجرد وجهة نظر مثل الماestro الموريالي الذي كتبه بريوت . وهذا بعد نوعاً من النقد التبشيري ، وليست له علاقة بتطريفي في النقد التي تتبع من المنهج التاريخي الذي التزمت به ، وهو محاولة قراءة العلاقة بين العمل الفني والمجتمع الذي انتج هذا العمل . وأعتقد أنني لم أتمحور عن هذا المنهج ولكني لا أعتقد - في نفس الوقت - أن الذين تحولوا كانوا محطتين

د . سامية أسعد

لست ادري إذا ما كنت أستطيع أن أحدث عن نفسي كناقدة بالطريق لا يزال أمامي طويلاً ولكني أقوم بوظيفة نقدية بالنسبة للطلبة . وأنا أحاول أن أقول لهم الجديد في مجال النقد العربي . وألاحظ أن هذا الجمهور المصغر لا يتقبل بعض المفاهيم الجديدة ، وذلك بسبب تكوين شبائنا اللقائي وأكثانهم بالتعليم دون الاطلاع وأحياناً يتقبل الطلبة بعض المناهج ولكن بعد بترها . لذلك فإن عملية الاختيار التي أشر إليها الدكتور لويس عوض لابد أن تعرض عن ، فعندما نتعرض لتحصيل السرد بعد أن الطلبة يرفضون السبع . إذا لم تصبح الناحية النظرية أمثلة تطبيقية وعملية كذلك فإن تقبل عملية النقد بالنسبة للقارئ العادي تتطلب فيما يبدو في سماع نفس الأسلوب . وهذا بدوره يعني أن أتعرض بالنقد بكل ما ترجم إلى اللغة العربية في هذا المجال . إذا كنت أتعامل مع فئة محدودة من القادرين على قراءة النصوص النقدية في منها الأصلية ، فلا بد أيضاً من المراجعة النقدية لهذه النصوص في لفتها ولعل ما يمكن أن يؤخذ على بعض النقاد أهم أحياء يتعرضون بالنقد لبعض الأعمال التي لم تتح للقارئ العربي فرصة قراءتها

د . جابر عصفور

سوف أعلق على هذه النقطة باعتباري مثلاً لحيل مختلف . أنا لا أقل مسألة صعوبة تحديد اتجاه الناقد . وأظن أن هذه لصعوبة عندما تطرح تكون - أحياناً - نوعاً من الترويع . ويبدو أنها مولعون بالمراوغة في التعبير عن النفس وتحديد هويها . بسبب الحاملة في بعض الاوقات ، أو عوامل أخرى . ولكن في النهاية هناك لغة أكثر صرامة وراء لغة المراوغة هذه . ومن هذه الروية أرجو أن أتعلمت عن مندور ككتاب طرح هناك تعبيرات كثيرة جداً من مديانته حتى نهايته . إن أول كتاب بشر لمندور بعد عودته من فرنسا كان النقد المبهج عند العرب ، وهو رسالة الدكتوراه ،

عنها من أحياء أو بحر مضي عليهم جيل أو أكثر هي نفس لازمة . والسؤال المطروح يشمل القرن العشرين كله ويمكن أن يطرح بشكل آخر : هل كانت للممارسة العملية بالنسبة للنقاد الكدر طوال هذه الحقبة مثلاً لأبحاث محددة واضحة ، بحيث نقول إن هذا الناقد ظل طوال حياته يعمق هذا الاتجاه في كل كتاباته النقدية أم أنه من الدتوف في كثير من الأحياء أن يجد تفكيراً معين على المستوى النظري لدى الناقد وممارسة من نوع آخر لدى نفس الناقد عندما يمارس عملية النقد ؟ وهل ترتبط حلقات السلسلة عن المدي لرمسي لتحويل حياة هذا الناقد ؟ أم أنها تساعد مع مضي الزمن ، وتصبح الممارسة الأولى في واد والممارسة الأخيرة في واد آخر ؟ أنا أميل إلى الوصف الأخير وإن كان حاداً وجارحاً بالنسبة للممارسة النقدية عندنا في هذا القرن ، فليسبب ما ، قد يكون موضع نظر ، لم يستطع الناقد أن يكون مدرسة نقدية أو اتجاهها نقدياً متكاملًا من أوله إلى آخره . مندور على سبيل المثال هل تلقى بدنيته بهبه في خط واحد ؟ هذا يصعب تقريره ، رغم أنه قد لم يمارس النقد وليس مبتدئاً . فهل تلقى كل محاوره حول محور واحد ؟ والا هنا تساؤل الدكتور لويس عوض عن كتاب « النقد المنهجي عند العرب » وجعله بلا ذرية ؟ وأنا أسأل بدوري : ولماذا لم يتقدم مندور نفسه لكي يرعى هذا الكتاب البكر وبسببه حتى يكبر ويصبح ويكمل عوده ؟ وعند ذلك ربما كان قد استطاع أن يحل لنا المشكلة التي تحدثنا فيها منذ قليل ، وهي أنه قد يكون وصل من ممارسته (ابتداءً من النقد المنهجي عند العرب إلى آخر حياته) إلى بلورة بطريقة لاتجاه متكامل يستطيع أن يقف صلباً أمام أي اتجاهات أخرى ، ويكون له جاذبيته واقتناعه في الوقت ذاته ، ولكن الآن كيف يستطيع الناقد أن يتابع مندور ؟ وفي أي اتجاه يمكن أن تحدث هذه المتابعة ؟ هل يتابعه في بدايته أم في مراحل مختلفة من حياته أم في أواخر حياته ؟ وفي مرحلة من هذه جميعاً مثل مندور بصورة أفضل ؟

لويس عوض

أنا أعتقد أن مندور غير منهجه لأنه انتقل بطريقة محسوسة إلى مريد من لاجساس بوصفها المجتمع على الانتاج الفني ، وعندما كان يكتب في الأربعينيات كان أقرب إلى الأستاذ حيس انثرث ، وبعد ذلك تمت اهتماماته الاجتماعية والسياسية إلى درجة كبيرة في ظل ثورة ١٩٥٢ وخاصة قبل وفاته بسنوات قليلة .

أما عن تجربتي الشخصية كناقده فأجد لهذا صدى في كتاباتي ، ولكن بشكل مختلف فليس هناك فارق حقيقي بين مدخل إلى فهم الرومانسية في كتاباتي عن شبلي ، أو تحليل لالوت وبين مقالي الأخير عن لوتجون رغم أن المسافة الزمنية تصل إلى ثلاثين سنة ولكن مشكلتي من نوع آخر وهي أن في داخل جانب فنان مهض ، فأحياناً أكتب النقد الأدبي كما يكتب شبلي « دفاعاً عن الشعر » مثلاً . هذا اختيار . واختيار رجل صاحب رسالة ، مثل كتابتي مقدمة لمتوتولاند فيها وجهة

وجود العمل الأدبي . ولا شك قال دلالة العمل الأدبي تكتمل عند اللطفي بمقدور اجادة الناقد الحركة بين النص ونظامه الأوسع وهذا هو الشرط الاساسي . لكي يصبح المرء ناقداً أما بعد ذلك فله أن يتبنى ما شاء دون مراوغة

د. لویس عوض

وأنا أحب أن اعلم أنك أكثر من هذا وقول لي عنقد
المدرسة التي أمثلها ليست هي المدرسة الوحيدة يمكن
بالمعكس هناك جواب كثيرة في الأعمال الأدبية والفنية لا يستطيع
مصح هذه المدرسة أن يجيب عيبها لا تستطيع مثلا من
حلال مهجتي في السقف أن أغير ما ينبغي
بال mot juste في استعمل استعمل
مثلا . وهي الكلمة التي لا تنافي منها . معنى أنك أحيانا تقدر
بنا للشعر فوجد أن كلمة معها لا يمكن تغييرها . انتهى البيا
الكاتب بالإهم . وهذا نوع من النقد ينتج عادة من البحث في
البلاغة وما إلى ذلك . ومهجي عاجز عن الاقتراب منه . لذلك
أدعو إلى ضرورة تجاوز هذه المدارس بحيث يحدث انحراف
الكائن . هل ذلك لا يمكن لأحد أن يدعي بأن أيها منها رائد عن
الحاجة .

د. حبابر عصفور :

اسمع لي بسؤال استبصاحي ، هل هذا لعجر - عجر لي
المقولات العقلية التي تكسر وراء الحركة الاجرائية للمعج أو هو
عجر في الادوات الاجرائية نفسها ؟ هناك - لا شك - جوابان
للمعج ، هما الحاسب التصوري والحاسب الاجرائي

د. نوريس عويش

إحساسى ب *moi juste* مثل احساس
 غيرى بها ولكن لا يوجد مكان في منبهي هذا النوع من النقد .
 بمعنى أنى لا أستطيع أن أوقف المدعيه . والآلة النقدية دائره ولا
 يمكن أن تتوقف أمام كلمه سعيدة كما يسمونها وهي كلمه سعيدة
 لأن استمها جاء موقف ولا مناص منه . فهناك في سنه لأوروبات
 عندي ما هو أهم ، ولكن قد يستطيع الدكتور هو الدين اسماعيل
 أن يحدثنا عن تجربته

د. هز الدين الجماعيل :

المحدث عن تجربتي القديرة أمر صعب رغم ما قاله الدكتور جابر عن ضرورة معرفة الإنسان نفسه ، ولكني أظن أن هذا من أشق الأمور ، وقد يستطع الآخرون من خلال تحليل الممارسة أن يصلوا إلى هذه المعرفة ، فالسبة إلى هندور مثلاً ست أدرى ما إذا كان هو نفسه بعلمي أن هناك نفساً معينة يحكم تجربته وأن هناك نظاماً ثالثاً وتكشف عنه أفعاله منذ بدايتها وحتى نهايتها ، وربما لم كان ح و سأنته هذا سؤال لغز لم قد يعبره بعض و حقيقته أن البحث عن نظام ثالث يحكم نشاط الناقد خلال حياته كلها هو وظيفة ماقد أغفر . هذا ما عمله الدكتور جابر في د استه عن

إلى جانب الميراث الجديد ، أما آخر مقال كتبه مندور فكان عن النقد الأيديولوجي . وزعمى أنه يوجد بين هذه البداية والنهاية نظام واحد ، لم يتغير ، وظل مندور مستمرا فيه . هناك بالطبع تغيرات على مستوى الطبع . لكن النظام بظل دائما . بمعنى أنه حدث عندما ارتفعت موجة الواقعية الاشتراكية أن نقل مندور بذرة وأدحها في هذا النظام الذي أتحدث عنه .
دوب أن يتغير النظام جذريا . ولم يكن من قبيل المصادفة أن المصاحبات الأولى لأول كتبه ، وهو ، النقد المبهج عند العرب ، نشر لاسون . وفي مقدمه الأخير يشرح مندور النقد الأيديولوجي على أساس من لاسون أيضا . وفي اللاسوتة . وفي النقد الأيديولوجي - كما يفهمه مندور - فارق ما بين

السما والأرض ، إذن هناك نظام في النهاية يحكم هذا العالم
وكذلك فإن هناك نظام ثابت يحكم كل أعمال الذكور لويس
عوض من كتاباته في الأدب الإنجليزي حتى آخر مقال كتبه في
مريده الأهرام ، أحيانا يكون هناك نوع من الارتفاع في الحدة أو
الغماس فيها ، ولكن هناك في النهاية نغمة موسيقية ثابتة . وهناك
أيضا لغة ثابتة تكمن وراء التعليقات المتغيرة للكلام . ~~وإننا نستطيع~~
مصطلح عم اللغة . وإذن هناك اتجاهات متعددة وأخرى
الحائسين حول هذه المائدة يمثلون تعدد هذه الاتجاهات . ولكن
القضية ليست في التعدد ولا في التناقضات وإنما هي إذا كانت
الصلة بين الاتجاهات النقدية هي ~~محاور النقاش~~ ~~محاور النقاش~~
واحد الجانب . وإذا سلمنا بأنه من حق الحائسين حول هذه
المائدة أن يكون لكل منهم اتجاهه الخاص الذي يحاور غيره . عندئذ
نحل المشكلة في جانبها . أما الحل الأكثر جذرية فهو تجاه
هذا الاتجاه في أن يحدث ثمنا اتجاهية . وأعود فأقول للتأكيد إن
نتيج كتابات الذكور محددي وجهة . انتهاء من ملحمة الانجليز
حتى فمجم الذي ألهه من المصطلحات النقدية يكشف عن
وجود نظام يمثل تصورا نقديا واتجاها نقديا . وأستطيع أن أجمع
هذه التصورات النقدية في النهاية إلى مجموعة من المفاهيم المرتبطة
بنظرة إلى ناعم وفي الحقيقة ومن هذه الزاوية أشرح القضية
بشكل مختلف وزعمه أنه لا بد أن يكون هناك اتجاه النظم به
بعض ولا وقعت في نفس الغمض الذي وقع فيه أساتذتي .

والسحوا إلى أن أنقد مراوغهم في استخدام اللغة النقدية - فأحيانا لا تستحق الأمور هذا القدر من المراوغة فيما استطع أن يواجهها بشكل مباشر وصريح . ونصبح القضية قضية الاصابة في الاتجاه بمعنى أن على أن لا أنسى قط أن مهمة الناقد الأساسية هي التعامل مع العمل الأدبي وأن ما عدا هذا يخرج عن طبيعة النقد الأدبي . فأنقد ليس سوسولوجيا وليس تحليلا نفسيا وليس غننا من النماذج العنقة archetypal patterns ، النقد الأدبي هو تعامل مع النص الأدبي . بمعنى اللون . بشرط أن نفهم ان هذه اللون جزء من نظام دلالي ، فالعمل الأدبي دال ولا يمكن ان يتحدد مدلوله الا في نظام دلالي موجود اصلا قبل

فانظر . أو معاديا . ولو أني أختصني ذكر هذا التعبير ولكن الحقيقة أن مدارس الفن الحديثة التكبسة وغيرها لا بدوقها وحتى في الموسيقى توقف دوقى عند سترافسكى ولا يستطيع أن أندوق ، بعده وأجد حاسرا في نفسي بين وبين . وهذا المعنى أستطيع أن أقول عن نفسي أني محافظ . وقد يكون عرييا أن يكون هناك من يستمع إلى الأبراحنى الاب وهو في برجع . في القرب تسمع عشر وقد انقرض في وقتنا هذا كل هذه ردود أفعال أما محاولة الفهم فهي شيء آخر . بمعنى أنني رعبه عدم استمتاعى أو حتى مع حويس مثلا أحاول أن أفهمه وأقف أمامه بحيرة وأنتبه . عرفت في حدود الأمانة العقلية الممكنة وهنا توجد مشكلة الفرق بين الفهم ورد الفعل

د . جابر عصفور

لماذا تفصل بين عدم تجاوبك وعملية الفهم وهل يمكن أن حل هذا التناقض في الموقف بالرجوع إلى الأساس المعرفى لصيغة الفهم . إن هناك نصا مدركا من داتك المدركة . وادوات تدرك الموضوع بأشكال متعددة . فاما أن تلعى اندات موجود الموضوعى للمدرك فتسقط عليه نفسها أو تحاول الذات أن تلعى وجودها بحثا عن موضوعية أو هل الأقل يحدث نوع من التعديل أو التبادل بين الذات للمدركة والموضوع المدرك . وعملية الفهم التي تتكلم عنها هي هذا الشكل الخاص من التدخل بين وبين الموضوع المدرك . وهل يمكن أن تفصل الفهم بهذا المعنى عن التفرقات الأساسية لعملية الإدراك المعرفى للنفس ؟ وهل يتأخر رد الفعل من هذه الزاوية عن الفهم أو يتمصل عنه ؟

د . لويس عوض

أستطيع أن أقول ببساطة . فلا ينبغي أن تسمى أني ابن جيل آخر ووجداني تكون في جيل فالوجدان ابن لجيل . وأنا أجدد لقائى بالطبع من خلال سفرى إلى أوروبا ولزوية مكتبى بأحدث ما صدر في البيوت مثلا : أو في نقد الماركسية وأنابع ما يحدث هنا وهناك . ولكن فمن حيث الاستجابة فهي متعلقة بتأجيل وجدانية . فانا ابن الثلاثينيات . تكوينى الفكرى واهتماماتى الفكرية واستجاباتى الأساسية تنتمى إلى جيل الحرب الأهلية الأساية . وهنا يحدث نوع من التوقف العاطفى والوجدانى . ولابد من الصراحة في هذا المجال . فالتفكير يمكنه أن يتحرك . ويحدث للتفكير أن تنمو ولكن توجدان لا ينمو بسهولة . وهذا يصير مسألة ردود الفعل

د . عز الدين اسماعيل

هذه النقطه تعود بنا إلى الملاحظة التي وردت في كلام الدكتور لويس عوض وهو يتحدث عن عمله النقدي . فقد قال به : تماس استعد . وهو أيضا كان مبدع . سيما أنه يصروف ككلمة لكي يكون مبدع حقيقيا وليس ناقد . وسيعمل هم تصوير من محض . وأريد أن أشير إلى أنه يوجد بين السارين من بين الذين للنقد عندنا ناقد هو أصلا مبدع يحكم تكوينه واستعداداته ثم

مسود . ولكن يصل الأثر الخارجى والسطحي فضلا رغم أنه خارجى وسطحي دون نظام الحنى المنتظم بطريقه سره لكل يحدث استعد عند باقد معينه . فانضواهر الخارجية تعطى نوعاً من المداينة بين بعضها وبعض في مراحل حياته المختلفة وبناء على هذا فإن أى تجربة أو ممارسة نقدية . بالنسبة إلى على الأقل . محكومة دائما بشروط خاصة بها . لا تكاد تتكرر معظمها في ممارسة أخرى . ولا أعتقد حتى في أى محاولة للاقتيات من نفس أدنى . سواء كان بعد محدوداً أو كان مجموعة أعمال الشاعر أو لقصاص ومسرحى . لا أعتقد أن عملية النقد بدأت من نفس الدابات وتحركت في نفس الخط وسبقت إلى نفس الهياكل التي يمكن أن تحدث في نقدي لعمل آخر . فكل تجربة نقدية تعرض شروطها الخاصة بها . ومن ثم فإن كل الأجراءات اللازمة لتحديد ثنائيات من هذه الموجهة التي تكون دائما مواجعة جديدة . أما معرفة ما إذا كان هناك عدم أصبى عميق يحكم هذه التوجعات في المواجهة فهذا مالا أستطيع أن أثبت في نفسي . ولا أدري إذا ما كان موجوداً أم لا . لكن ما أعرفه من الفارسة أن في بكل مرة تجربة جديدة . بشروطها الخاصة ومعانيها الخاصة . التي لا تتكرر ولا تتخذ نموذجاً أحثديه مع نفسي وأطمئن إليه . وأعتقد أننا نكلمنا عن أنفسنا كثيرا

د . جابر عصفور :

استحوالى أن أحول هذه المسألة إلى قضية عامة في السؤال . هنا هو كيف تحدث المسح أو التيار على الأقل عسا علماء اللغة أن هناك فرقا بين لغة وأخرى . ورغم أنني أتكلم عن اللغة التي يتحدث بها الدكتور لويس عوض إلا أن لكل منا خصوصيته وبعته الخاصة وإذا انتقلت إلى الدكتور لويس عوض كناقد أجد مستويين بارزين ، فهناك - أولاً - متغيرات مستمرة ، يحدث - بالتأكييد - في تعامله مع كل نص نوع من المعاناة والاكتشاف لتقنيات في التناول والأجراءات في التعامل . وهذه هي الغامرة التي يقبل عليها كل باقد عظيم ، ولكن هل هذه المعامرة تخرج عن مجموعة من الشروط تحددها أسية عقلية تصبح تصورات هذا الناقد من العمل الأدبى وعن طبيعته وعن أدائه في نفس الوقت ... هذا هو السؤال .. وهو يقودنا إلى المستوى الثالث ورة المتغيرات

د . لويس عوض :

هل يقصد في ردود فعله أنه في فهمه لنفس

د . جابر عصفور

في كتابه

د . لويس عوض

لا أفهم شيئاً وردود الفعل منى آخر . فاما مثلا من أعداء نص السيرى أو ما يحدث أن حمل إلى شيئا سواء أكان في النص تشكيلى أو في الأدب وكنت أقول دائما أمام هذا الاتحاد موقف

أصبح لظروف معينة يمارس النقد بصورة مطردة ، ويتغلب على
عمية الإبداع ، فتتوسع عملية النقد عنده قدرًا من الإبداعية
الكاملة التي لم تتحقق فعليًا

د . لويس عوض

في جانب هناك خوف من الخلق . ولكن لا أنقضى النقد ، وذلك
لأن أدوات النقد مكتملة على ، على الأقل كما وصلت إليها
جيتي . وعلى هذا تستطيع أن تقول عن أعماله النقدية هذا خطأ
وهذا صواب ونكتك لا نستطيع أن نقول بها رتبة

د . عز الدين اسماعيل

أنا لا أتكلم عن الرذالة والحدود ولكن أريد أن أقول إن لو
استمرصنا واقعنا الآن وجدنا هذا النموذج . بينا كانت نماذج
بماضي مثل العقاد والملازم وطه حسين وحتى يحيى حتى نقده
الناقد اشعر أو الروائي . ونجد عصر النقد متاحا لعصر الإبداع
في إنتاج هؤلاء الاعلام جميعا . ولكن هناك عملية نقد يمكن أن
تتحقق لدى شخص ليس بالإبداع الموهب وليس لديه أي
استعداد للإبداع . ولكنه يارتكاه على صبح له صلاحته وعطوائه
المحددة يستطيع أن يمارس العملية النقدية إذا ما استوعب المسح
الذي نحن أمام نوعين من الممارسة النقدية تصادفها في حياتنا الآن .
فهل يمكن أن نفرق على هذا الأساس بين نوعين من النقد ؟

د . لويس عوض :

صعب جدا تصور هذا

د . محمدي وهبة

يبدو أنكم ترون أن الناقد جندى في فيلق يتسمى فكريا . أما
إبداع فهو مثل حي بين قطبان إنسان متفرد ومتفرد في الصحراء .
الإنسان يتحدى بأوامر كاشنة وخفية في نفسه كأنه جندى . والآمر
يخلق العالم من جديد كأنه الله

■ عز الدين اسماعيل

أنا أحدث عن نوعين من النقد

د . لويس عوض :

من المدهش أن تمر على ناقد لم يحرب الخلق حتى الدكتور
حوسون

د . جابر عصفور :

أظن أن الدكتور عز الدين قد يقصد إلى أن النشاط العالي عدنا
في الكتابات العربية هو الممارسة التطبيقية للأعمال الأدبية
ويلاحظ أن النكبة الخاصة بالتأصيل النظري قليل جدا . ويبدو
أن هذا الناقد الذي يجلس في هدوء وعقول أن تحرى عملية نظير
بلاحة الذي شعبه بضاف إلى هذا أنه يبدو أننا في حاجة إلى
نشاط من نوع آخر وهو ما يمكن أن يسمى نقدا أو ما بعد
نقد . ولكن الأعمال الأدبية تحتاج إلى دارس تبحث لها عن

أنظمة يحتاج النشاط النقدي أيضا إلى دروس متميزين م تفرره
الحياة النقدية عدنا حتى الآن يبحث عن أنظمة داخل الكتابات
النقدية وسبكون عمله على جانب كبير من الأهمية والخطورة لأنه
سيرشد أو على الأقل سيصمم لما يسمى بعرضي اللغات النقدية
نظاما لمعربا أكثر سلامة ... أعتقد أن الدكتور محدي وهبة يريد
أن يعلق على عرضي اللغات النقدية .

د . محمدي وهبة

أهم مظهر للفوضى النقدية في نظري هو عدم وجود حوار بين
الممارس النقدية . كما أنه لا يوجد حوار أيضا بين الأدباء في
الواقع فكل هذه المسيمات عبارة عن إجابات مختلفة لمطلقات أو
معايير مطلقة . وبالتالي فليس هناك للأسف حوار بين مطلق
ومطلق هناك تعايش سلبي بينها فقط

د . سامية

إذا رجعتا لتصنيف أنواع النقد نجد أن هناك تفرقة بين ما يسمى
نقد هي ونقد النقاد . ويعتبر نقد الصائين دائما أرقى أنواع نقد
وذلك على أساس أن الصان الذي مارس عملية الإبداع أقدر
الدرس على نظير هذه العملية . أما نقد النقاد يأتي في مرتبة
أدنى . أو هذا على الأقل هو التصور الذي ساد فترة طويلة جدا
من الوقت

د . عز الدين اسماعيل

ولكن السؤال الحيرى هنا هو أي النوعين تنصبه الحياة لعملية
والواقع العمل

د . سامية أسعد :

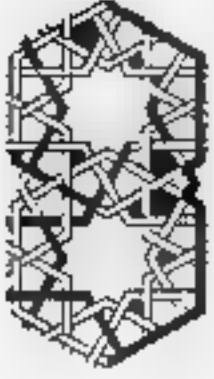
بلا شك النقد الإبداعي أو نقد الفنان بالرغم من كل ما يمكن أن
يؤخذ عليه على أساس أن هناك جانبًا في عملية الخلق التي يعيه
الفنان ويدركه بينما يوجد جانب آخر لا شعوري يظفر على السطح
وقد لا يتبينه الفنان ولكن ممارسته للنقد تفرض نفسها باعتبارها
ناجئة عن التجربة الفنية وليست معرول عنها

د . عز الدين اسماعيل

هذا يصعبنا في موقف صعب بالنسبة لكل المذاهب النقدية التي
حاول أن تصبح بمثابة أنظمة علمية قائمة بالاستخدام والتطبيق
لدى ممارسين لهذه العملية ليس هم نوع من الارتباط العاطفي
والوجداني للمهيب لعمليات الإبداع أو الإبداع التي في العملية
شعيرة . وهذا يشككنا في جدوى هذه الأنظمة

د . سامية

الواقع أن الشك تجاه التيارات النقدية لا يوجد عندنا حرجة
عن نطاق حياتنا ونفقاتنا البشرية . ومع هذا الشك مصروح في
اجتماعات التي ألتحق هذه المذاهب . بمعنى أن عدمنا سطوح نحو
التجديد . ونصفي المذهب الدعوى متأثرين بظفروا العائلة التي حتمها
الاعتماد . نجد أن هذا التبا قد بدأ يترجم في الخارج وليس

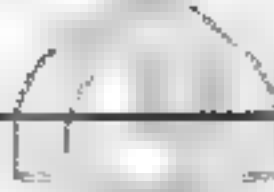


فصول فصول

التساؤل عن مدى فرصة البقاء المتاحة لهذه التيارات قد لا
يستطيع الاجابة الآن وما يمكن ذلك بعد عشرين أو ثلاثين
سنة ، عندما تجري عملية الفرز بين ما يمكن أن يبقى وما لا يمكن
أن يكون له استمرار

د . عز الدين السماعيل

أنسب أن هذا الجانب وحده يستحق ندوة مستقلة ، أو على
الأقل يمكن النظر إليه من زاوية موضوعات ومشكلات أخرى لم
تعرض لها الندوة لفريق الوقت . من الممكن الاعداد لندوة مئة
تكل بها المشكلات التي طرحناها اليوم وتعمقها أكثر لأهميتها
وحيويتها وعلى كل فلا يسعنا في نهاية هذا الحديث إلا أن نشكر
لكم مساهمتكم الإيجابية في هذه الندوة كما نشكر لكم الافاضة
في بحث الكثر من القضايا الحيوية الملحة



فصول

مجلة النقد الأدبي



زوروا جناح

دار الكتاب المصري / دار الكتاب اللبناني

بمعرض القاهرة الدولي [الثالث عشر]
للكتاب

من ٢٩ يناير
إلى ٩ فبراير

المصاحف والتفاسير • كتب إسلامية
كتب التراث • الموسوعات والمجموعات
الكاملة • كتب أدبية • كتب علمية
كتب متخصصة بالعلوم الاجتماعية
والقانونية والسياسية • كتب
الشعر • كتب جامعية
كتب متخصصة باللغة والنحو
والصرف • كتب تاريخية
وجغرافية • كتب متخصصة
بالإتربية والتعليم

بسراى ٦ ٦
بأرض المعارض
بالجزيرة

حيث تقدم أحدث
الكتب والمطبوعات
اطلب قائمة مطبوعاتنا
من المعرض أو من
الدارين لتوصل عنايت

DAR AL-KITAB AL-MASRI - DAR AL-KITAB ALLUBNANI
33 Kasreini st. CAIRO, EGYPT P.O. BOX 156 Printers Publishers Distributors
phone: 742168-754301-744657 P.O. Box 3176 Goble KITALIBAN Beirut
Cable kitamir CAIRO TELEX: 92336 Lebanon Phone: 237537-254054
CAIRO ATT: 134 KTM CAIRO - EGYPT TELEX: KTL 22865 LE

كتب متخصصة بالفلسفة
والنطق • المكتبات الشعبية
المعاجم • الأطلال
الجغرافية والعلمية • الموسوعات
والمجموعات الثقافية • كتب
ثقافية وأدبية وإسلامية صادرة
باللغة الفرنسية • كتب ثقافية
وأدبية وإسلامية صادرة
باللغة الانكليزية • مجموعة مدرسية
ثقافية باللغات الثلاث
العربية والفرنسية والانكليزية
الكتب المدرسية باللغات الثلاث
العربية والفرنسية والانكليزية

للاستعلام :
دار الكتاب المصري
فروع
دار الكتاب اللبناني

٣٣ شارع قصر النيل - القاهرة
برقيا : كتامير - ص ١٥٦ القاهرة

تليفونات :

٧٤٤٦٥٧ / ٧٥٤٣٠١ / ٧٤٤١٦٨

TELEX: 92336 ATT: 134 KTM
CAIRO - EGYPT

لبنان : بيروت - ص ٣١٧٦

برقيا : (كتالبنان)

تليفونات :

٢٥١٢٩٤ / ٢٢٧٥٣٧ / ٢٥٨٣٠٤

TELEX: KTL 22865 LE

الواقع الأدبي

• تجربة نقدية :

..... من الهجرة إلى القنصل سوزا لاسم

• عرض دراسات حديثة :

- البنية القصصية ومدلولها الاجتماعي عبد الحميد حواس
- الألسنة والعقد الأدبي شكوى ماضي
- البربطا النبوية ماهر شفيق فريد
- عن فن الأدب العربي في العصر الوسيط حسن البنا

• متابعات أدبية :

- عبد الفتاح رزقي وبداية القصة الفنية سيد حامد الساج
- راحة والدين سامي غنيم
- قصاص بلا عاطفة نعيم عطية

• الدوريات الأجنبية :

- الدوريات الإنجليزية فريال غزول
- الدوريات الفرنسية هدى وصفي

• رسائل جامعية :

- عرض رسائل شاكر عبد الحميد سلمان
- بناء انس الوجود نناء انس الوجود

• سجل رصدي

• بليو جرافيا :

• تقارير :

- مؤخر الكتاب طباع عشر نصار عبد الله
- ترجمة د إسحاق عبيد



فصول
فصول



موسم الهجرة إلى الشمال

سيزا قاسم

سأحاول أن أطرح في هذا المقال قضية أساسية في التعامل مع النص الأدبي ، هي العلاقة الجدلية بين جزئية العمل الأدبي وكمليته .

وقد طمّح ليوشنيسر أهمية العلاقة بين التفاصيل الأسلوبية ومجموع العمل الأدبي ، ذلك لأن دلالة بعض الخصائص الأسلوبية التي تظهر من قراءة النص لا تتضح إلا بربطها بالبيئة الكلية للعمل

«إننا نقوم باختيار التفصيل الأول في الواقع بعد قراءة مبدئية للعمل ككل ويمكن اختيار العمل

– إما بقيمته التفصيلية .

– وإما لما يمكن أن نسميه الميكروبيانية Micro-representativité

أي الطريقة التي من خلالها يفصح التفصيل عن المستوى الأدبي عما سوف يفصح عنه على المستوى الكلي ، بحيث يمكن تفسير التفصيل على أنه الإشارة إلى وجود قانون تنظيمي Loi Organisatrice للوسط الداخلي للعمل الأدبي»^(١)

أصبحت الثنائية الصلبة بين السواد والبياض هي المحور الأساسي للرواية ، أو لبدأ التنظيمي الذي يربط أجزائها المختلفة ، كما أصبحت الرواية بمثابة امتحان للذات القومية في صراعها مع العدو . ومع ذلك فإن هناك بعض الظواهر التي تحير الناقد ، مثل الإهداء للنمر الذي يحتج به مصطفى سعيد قصة حياته بقره

«إلى الذين يرون بين واحدة ، ويتكلمون بلسان واحد ، ويرون الأشياء إما سوداء أو بيضاء ، إما شرقية أو غربية»^(٢)

وتؤدى نظرية شعير مر أننا إذا أضفنا لهذا التنظيم العام فإن استطع فهم طبيعة مكونات العمل الأدبي في مستوياته المختلفة . ومن جانب آخر يمكن اعتبار هذه المكونات المؤثر الذي يوجه فشكناه هذا لبدأ تنظيمي ، أو ما قد يسمى النسق الكلي^(٣)

وقد ظهرت نظرية هذا التكامل من قراءة رواية «موسم الهجرة إلى الشمال» للطيب صالح ، إذ أن هذه الرواية واحدة من روايات عدة ، تتناول قضية الصراع بين الشرق والغرب . ولذلك فقد قرأها عدد من النقاد على أنها تفسر لهذا الصراع ، بحيث

الزوم ، ، الذى يجعل العلاقة تأخذ الشكل التالى .



وقد يفسر هذا التحويل العلاقة بين الشرق والغرب ، فلا يجعلها تقوم على اتصال مباشر ، كما هو الحال في النسق السابق بل يجعلها تقوم من خلال وسيط هو الزوم . والزوم هنا ، ذو صدين ، لأنه يحدد طبيعة العلاقة وينعكس ، في الوقت نفسه ، على طبيعة الطرفين ، فيشكل تصوير كل طرف لنفسه وللآخر .

وقد نجد تقابلا بين هذه المصنوعات الإدراكية وفكرة سارتر القائلة بالوساطة في إصدار العلاقات الإنسانية

وهذه الفكرة مؤداها أن الزوج COUPLE ، أو العلاقة الثنائية ، ليست أكثر العلاقات الشخصية الإنسانية أصالة ، وذلك على الرغم من أوليتها الظاهرة بالنسبة للإدراك السائد . ذلك لأن الزوج لا يستطيع أن يحدد على نحو من الأنحاء ، لأن الحافز لابد أن يتم من خلال طرف ثالث ، أى من خلال مرآة خارجي أو شاهد . والدور الجوهرى الذى يلعبه الطرف الثالث يؤكد أولية العلاقة الثلاثية على العلاقة الثنائية التى يمكن أن تعد ظاهرة تالية لها متطلب وأنطولوجيا

ولا نستطيع أن نذهب صحة فكرة الثالث ، حتى تشكل صورة الظاهرة التى نحاول أن نسميها . ففى تسمية نحاول هذه الفكرة تصبح الرأى الفاعل القائل بالعلاقة الثنائية «وجهها لوجه» ، حيث لا نكون بحرفنا مع الآخر ، لأن كل مواجهة تتم في إطار ، يمكن أن يسمى بشئ من التصميم ، المجتمع ، أو على الأقل في إطار حائل من العلاقات الإنسانية . والوسيط عند سارتر قد يكون فردا ، أو آلة ، أو مجموعة من الاعتقادات^(١٠) . أما في رواية «موسم الهجرة إلى الشمال» فالوسيط صورة مكسوة في مرآة الرأى

يقول عبد الله العروى

«إن السؤال المطروح بالنسبة للعرب هو : كيف نُعرف الغرب بصورة إيجابية ، وكيف يعرفنا الغرب - من ثم - بصورة سلبية ؟ إنه لمن السهل أن نكتسب في أعقاب

ساحرة . وأياها فإن مصطلح سعيد يحمل معه إلى القرية السوداء غرفة غربية ، لكنها لم تكن كذلك غرفة غربية عادية ، بل كانت ، على نحو ما يحصل الشرق غرف القرب الخطية ، غرفة مثقلة الطح على الطراز الإنجليزي . إن هذين للكانين وهم لا علاقة له بالواقع في الغرب أو الشرق ، ذلك لأن كلتا الفرقتين في الحقيقة ، تمثل صورة خيالية ، الأولى سببا صورة من صور ألف ليلة وليلة ، والثانية مستخرجة من روايات جين أوستين .

والقرص الذى طرحه الآن هو : أن نسق الثنائية الضدية يحجز من جميع مطالب النص ، وأن هناك نسقا آخر قد يقدم لنا الإجابة عن الأسئلة المطروحة . وكشف هذا النسق الأساسى يحمل كل الأجزاء تقع في أماكنها المحددة ، فتكتسب دلالة توضح أبعادها المختلفة .

وإذا كان نسق الثنائية الضدية ينظم النص في أعمال مثل «الفتى» ثم «هشم» ، أو «مقصود من الشرق» ويبحث تنضج الثنائية الضدية القائمة على التفاضل بين الشرق والوسط والغرب للمادى ، فإننا نجد في موسم الهجرة إلى الشمال نسقا متحورا لثنائية الضدية . ويتخذ هذا التحوير من إدخال عنصر ثالث في النسق ، ينشأ من طبيعة العلاقة نفسها . وقد أشار الطيب صالح إلى طبيعة هذه العلاقة عندما قال إن جوهر روايته هو

«فكرة العلاقة العرقية بين عالمنا الإسلامى وبين الحضارة الغربية الأوربية ... إن هذه العلاقة تعنى في من خلال مطالباتى ودراساتى علاقة قائمة على أرواح من جانبنا ومن جانبهم . والزوم يعلق بظهورنا عن أنفسنا أولا ، ثم ما نلحق في علاقتنا بهم ، ثم نظروهم إلينا أيضا من ناحية وجهة»^(١١)

وكى حى كانت العلاقة بين الشرق والغرب تقوم في الروايات السابقة على أساس من نسق تضاد ثنائى ، يمثل الشرق طرفا فيه ويحتل الغرب الطرف الآخر ، بحيث يكون الشرق الطرف الموجب والغرب الطرف السالب تارة ، أو العكس تارة أخرى ، على النحو التالى :

الشرق ← الغرب

يدخل الطيب صالح طرفا ثالثا ، يحول العلاقة الثنائية إلى علاقة ثلاثية الأطراف . هذا الطرف هو

إنه يترك الكرامة البيضاء فلا يحط بعد الإهداء سطرًا واحدًا ، ويتركنا في حيرة من معنى هذا الإهداء ؟ هل استطاع مصطلح سعيد أن يصلح بين البياض والسرود ؟ ولكننا لم نفهم هذا الإهداء الفاعل إلا بالنظر إليه في الإطار الكامل للعمل ، لتصبح دلالته . ولنلاحظ أولا : الشكل ، أى هذه الصفحات البيضاء التى تلت الإهداء الذى قدم به مصطلح سعيد قصة حياته . هل يمثل هذا الفراغ حياة مصطلح سعيد نفسها ؟ هل هناك وجود لهذه الحياة ؟ أم أن الذين يحكيون هذا التكبير التثاقلي واحسون ، وأن الثنائية الضدية نفسها ، تلك التى وردت في الإهداء ليست سوى خرافة ؟ هل نستطيع أن نختار بين هذه الاحتمالات ونرجع ونسأل متبا ؟ أم أن علينا أن نقسم بعضها إلى بعضي ؟

وإذا نحن وضعنا هذه الزوايا ، من جانب آخر ، بين روايات البحث عن الذات القومية ، وجدنا أنها تختلف عما سبقها ، إذ يشمل النصف الحسى مكان الحب في الروايات السابقة . وقد برز في هذا الحب الحسى رمزا للصراع ، حيث لا يتحقق الانضمام إلا بتدمير ، ولكن النصف في هذه الرواية يتجاوز هذه الحدود ، فالتصميم السابق لا يتسع ليشمل ثقل العلاقات النسائية في الرواية ، ولا يفسر تكرار التحار عشقات مصطلح سعيد . وكذلك لا يفسر هذا النصف عرجه نحو الذات مشاركة جين موريس في عملية قتلها ، بل صمها إلى الموت ، وجذب روجها معها إلى التهلكة

بالإضافة إلى العنف المسيطر على الرواية ، الذى يؤدي بحياة سبع من الشخصيات ، نجد لازمة أخرى يمكن أن نمددا محورا من هاور المصل ، ألا وهى «الكلمب» . وتكتفل هذه اللازمة جميع مسكرات الرواية في أشكال عظيمة ، من أحزاف مصطلح سعيد نفسه بأنه «أكلمب» ، وسببا ذلك الراوى في أقواله ، وسببا الفوضى العام الذى يكتسب شخصه وعدد الآراء حوله . أنصبت إلى هذا الإشارات الكثيرة إلى المسرح - وأهمها الإشارة إلى مسرحية عطيل - ولعب الأدوار ، وتضمن الشخصيات الخيالية ، والاعتفاء وراء المأتمنة .

ومن جانب آخر فإن المكان الذى يلعب دورا هاما في الرواية يوضح لعملية تحويل حكيمة ، إذ يحتل مصطلح سعيد في قلب الغرب مكانا مختلفا للمكان المحيط به ، من خلال تأليه لمرقة على الطراز الشرقى . ولم تكن غرفة شرقية عادية ، بل كانت ، على نحو ما يتخيل الغرب ، غرفة شرقية عظيمة

كل وهي عربي مفهومنا للغرب ، وطبقا لكل ما يشتغل عليه هذا المفهوم أو يكشفه ، كذلك كيتونة العرب الحاضرة والمغربية . إن الآخر هو الذي يطرح السؤال ويحدد إطار البحث . ومن خلال هذا الإطار يحاول الفكر العربي المعاصر أن يجد الإجابات عن الأسئلة (١٩)

والذي طرحه هنا هو كيفية تحول الثابتة الصدية الظاهرة إلى سق مثلث في رواية «يوم الهجرة إلى الشيب» . وكيفية تحقيق هذا التناقض في مستويات النص المختلفة ، في المستوى الدلالي الكلي . والمستوى القصصي ، والمستوى الأسلوبي . إذا سلمنا أن التناقض المثلث المشار إليه يمكن أن يكون المبدأ التنظيمي للرواية ككل

١ - النسق الدلالي الكلي

نجد في رواية يوم الهجرة إلى الشمال مجموعة من الثنائيات الصدية تهيمن عليها ثنائية أساسية بين طرق الشرق والغرب . ويمكن تصنيفها على النحو التالي

الغرب :	الشرق
الشمال :	الجنوب
البهايم :	السواد
البرودة :	الحرارة
الأنثى :	الذكر
الفرد :	الجماعة
المحضرة :	الطبيعة
الموت :	الحياة
المدينة :	القرية

وستطرح أن نقول إن هذه الثنائيات الصدية ثنائيات أصلية في دلالتها ، فتلا .

الشرق : الغرب = ثنائية مكابدة

الذكر : الأنثى = ثنائية بيولوجية

القرية : المدينة = ثنائية طوبولوجية .

وحكما وتبدأ الوساطة عندما ندخل الإنسان إلى الثنائي فتلا بعد الإنسان الثنائي

الغرب عنيف : الشرق صالم .

يم اختيار المسد إليه من خلال انعكاس تصور كل طرف من الآخر ، ذلك لأن مصطفى سعيد يرى أن الغرب يتميز به الداء الفتاك ، ثم ينتقل الداء إلى الشرق من خلاله ، خير أي هذا الإنسان يقوم على فرضية

مسبقة ، هي أنه إذا كان الغرب قد تقل عدوى العنف إلى الشرق فإن ذلك يسبق أن الشرق لم يكن يعرف العنف قبل اتصاله بالغرب . إذ أن السلم من معومات الشرق الأساس . وما لاشك فيه أن هذا التطور للمجتمع الصناعي باعتباره مجتمع عنف ودمار . وتصور المجتمع الزراعي باعتباره مجتمع سلم ووحى . إنما هو تصور رومانسي . فيه الكثير من الكيفيات والمخترقات التي يستلزمه الراوي . القاتل «بنتا قراء» ولكنها أغنية . ، هو منطق منطوق ، لأنه مبني على فكرة القرية المدمرة للحضارة . وضرورة الاحتفاظ بلحم الحياة القريبة من الطبيعة . وهنا نجد عملية دائرية على حد قول جيد الله المروى

ما معلومات المجتمع العربي وما معلومات المكابدة ؟

إذا كان الغرب عينا مدمرا فإننا مسالون وادعون ، جيش في وفاق مع أنفسه ، ومع الآخرين ، ومع الطبيعة ! غير أن هذا التصور تصور خطير ، إذ أنه معوق أساسي في طريق ركب التقدم والتطور . إن هذه القرية التي هي الثابتة التي يقدمها الراوي ليست سوى انعكاس لتصور الغرب عن حياة الإنسان البدائي . في ظل الطبيعة الصديقة . وإن العنف لم يدخل هذه القرية إلا بسبب أعمال الحضارة . إن الصوديوم مثاليته . ولكن كل مستويين مختلفين . إذ بينا بخلف الراوي ظاهريا عن مصطفى سعيد على أساس أن الأول يتخصص شخصه الرجل الأسود البدائي في جمع يورده حب الموت Thanatos فإن الآخر لا يقل عنه وهما ، لأنه يتلمس الحياة في قرية يسودها حب الحياة

وقد عبر الكاتب عند دخول الزعم في تشكيل الروائع عندما لجأ إلى ازدواجية مكابدة . ولذا يخلق مصطفى سعيد مكانا رومانسيا يعيش في خلعه (هو في الحقيقة إسقاط لكل ما يخلج في نفسه) ، مقارفا للكان المخيف الذي يعيش فيه . إن حرجه في لندن ليست سوى الصورة الوهم التي يرسمها الغرب للشرق أما حرجه في القرية فهي الصورة الوهمية للغرب في عين الشرق . وتتضح المفارقة عندما نطلع على وصف الفنتين ، فكنتهما أقرب إلى للكان الوهمي سنا إلى المكان الحقيقي . إن هذه القرية مليئة من الطوب الأحرار ، للسيطرة الشكل ، ذات التوافق الخضراء . تلك التي لم يكن سطحها مسطحا كالعادة ، بل مثلما تظهر القور ، لا يمكن أنسجها على أنها حقيقة ، لأنها أقرب إلى القرية السحرية التي لا يراها سوى صاحبها . ترى أكانت هذه القرية وهما

من أوهام مصطفى سعيد نفسه ؟

ومن جانب آخر إذا كان مصطفى سعيد كاديا فإن الغرب هو الذي ينفقه أكاديميه ، ذلك لأن الحكايات الملتصقة من الصحاري الدخيلة الزمان ، والأدغال التي تصالح فيها حيوانات لا وجود لها ، والأفيال والأسود التي تمشي بها شوارع المدن ، والفاسيح التي ترهب فيها ، إنما هي حكايات مستوحاة من قصص دهبارة كيليج من الأدغال والحياة بها . إن مصطفى سعيد يختل ، في الواقع ، أكاديميه جديدة ، ولكنه يبنى أكاديميه الغرب ، ويجتر أوهام الغرب من الشرق ، فإن :

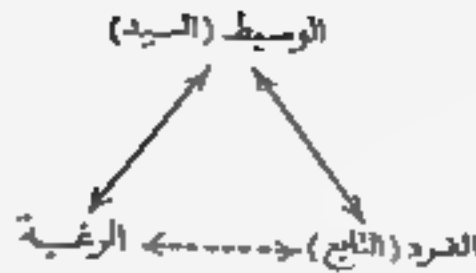
«العتل والله وزيش النعام ، وتمايل الحاج والأبنوس ، والصور والرسوم لغابات النخيل على شاطئ النيل ، والقوارب على صفحة الماء وأشرفها كأنجحة الحمام ، والشموس تغرب على جبال البحر الأحمر ... حلول البن والنور في سخط الاستواء ، والمعابد القديمة ... الكتب العربية المزخرفة لأحلفة مكتوبة بالخط الكورلي المنسق» (٢٠)

إن كل هذا ليس سوى تصورات الغرب عن الشرق . وهي تصورات بعيدة عن الحقيقة . ورد كان مصطفى سعيد أكلوبة فإنه أكلوبة من صنع الغرب . وتمتد الزعم إلى الخلط الكامل بين الشرق والغرب . ولاشك أن إدخار ألف ليلة وليلة في وصف القرية الإنشائية باعتبارها مدرة ، هي بابا ، التي تحتوي كنوز الملك سبوا إنما هو وصف بؤيد هذا الخلط بين الترهات الشرقية والغربية . وتصبح المفارقة بين الزعم وهما كبيرا وفارقة عظيمة . يقول الراوي عن الاستعمار

«مصطفى سعيد قال لهم إلى جيتكم طازيا . حارة مبلوذية ولاشك . ولكن مجيهم هم أيضا لم يكن مناسكا كما تصور نحن ، ولا نعمة كما يصورون هم . كان عملا مبلوذيما متحول مع مرور الزمن إلى حرافة عظيمة» (٢١)

ومن ناحية أخرى لا تقل صورة الغرب وهمية ، ابتداء بالهاكمة التي تشبه مسرحية كبرى تكشف عن بيل لإعجاز وموصوعهم من جانب ، وعن روح الطغاة التي تسود مجتمعاتهم أو الله Fair Play من جانب آخر . وليست هذه الصورة - صورة الإنجليز في بلادهم - سوى وهم جديد يخلق صورة في أعين الشرق ، وهي الصورة المصادرة بنور الشرق وهميته .

مصطفى سعيد شخصية بالرغم من اعلاؤه
أكتوبة



وقد يؤكد هذا التصور مشهد الرواية الختامي ،
حيث يبدأ الراوي طريقاً جديداً . ويقدم الكاتب في
هذا المشهد المهرج الذي يتقدم من الفرق وتدمير
الذات ، ومن دخول حلقه للوث . وهذا المهرج هو
الفرقة النابجة من الذات

«وأصبحت فجأة برهة جارية في سحابة . لم
أكن مجرد رغبة . كانت جوعاً . كانت ظمأً . وقد
كانت تلك لحظة البقعة من الكابوس . انصرفت
السما . انصرف الشاطئ . وصحبت طرفة مكنة
الماء ، وأصبحت ببرودة الماء في جسي . فكرت
أنني إذا مت في تلك اللحظة فإنني أكون قد مت كما
ولدت دون إرادتي . طول حياتي لم أغير ولم أفر
أنني أفر الآن . إنني أختار الحياة» (١٧)
ويوضح ، في ضوء التحليل السابق ، أن أصل
بالنسبة للراوي هو أن تكون ذاته مصدر إرادته
ورغباته ، بحيث يتضح معنى هذه «الفرقة الجارية»
النابجة من نفسه . وقد تكون هذه الرغبة مفتاح
المسعى وراء الأصالة ، إذ بذلك يبرج الراوي من
دائرة الأكاديب والتصورات إلى دائرة الصدق
والحقائق

٢- النسق القصصي

وقد يقابل هذا النسق على مستوى إنتاج الدلالة
العامة للرواية تحفمه على مستوى التوصليل القصصي .
ذلك لأن طرح أحيال الصدق أو الكذب ، والوهم
أو الحقيقة ، بأخذ في الرواية شكل الفصحة المتعددة
الروايات ، كما يتجلى في اعتضاده للراوي العالم بكل
شيء ، الراوي الذي يقدم المادة القصصية على أنها
حقيقة ناشئة أكيدة . وبذلك تأتي الرواية في صيغته
حسب الغالب ، وتقدم على أنها الرواية الوحيدة ،
التي تطابق الواقع وتقدم الحقيقة التي لا تزعزع ،
وهذا الأسلوب في التوصليل القصصي هو أكثر
الأساليب موضوعية ، عندما تبدأ القصة في
التداول من خلال وهي الشخصيات المختلفة ، تتلون
بدائيتهم . وبعد في موسم الهجرة إلى الشمال أن قصة
مصطفى سعيد قدمت من خلال مجموعة من
الروايات ، منها رواية الموظف المتقاعد (ص ٥١) ،
ورواية الشاب السوداني (٥٨) ، والرجل الإنجليزي
(٥٩) ، وأحد الوزراء (١٢٢) ، وخطاب سر
رويسن (١٤٨) ، وروايات أهل القرية . ويمكن

ولاشك أن صورة الغرب المثالي المستر ،
الذي سحر إلى الشرق ليشر النور بين الدول
المتعمرة ، قد رسمتها كتابات بعض المفكرين من
الغرب المثالي ، المتحضر المتور ، الذي تسوده العدالة
والرحمة في داخل مجتمعاته ، بحيث يختلف هذا
الغرب المثالي عن صورة المستعمرين والمخترعين للفرقة
المتعمرة

ومن ثم لم يوجه مصطفى سعيد ، بعد أن كان
سبياً في موت ثلاث ساء وقتل زوجته الإعلانية ،
أي اضطراره من جانب الغرب الذي حاكمه حاكمية
منصبة ، بل حاكمية متعاطفة . إن هذا «الوهم»
الكبير الذي يقف بين مصطفى سعيد والعالم منه من
أن يرى الغرب على حقيقته . بل إنه لا يرى نفسه على
حقيقته . ومع ذلك نحرص على أن لا يتقدم للغرب
منه ، وخباية تتفق مع الصورة المسبقة التي سمعها
الغرب له ولم تصدق حياته بين المجتمع الإنجليز
وضيح الصورة وكشف حقيقته الشخصية أو حقيقة
الشرق . بل عمل على ترسيخ هذه الصورة وهذه
التمثيلية . وعلى تأكيد هذا «الوهم» عن الرجل
الشرقي . رجل العادة . ذلك الوهم الذي رسمه
لأفلام الرومانسية من الشرق الخيالي القاسم

وإذا كان الوهم يسود العلاقة المعرفية بين الشرق
والغرب ، ويؤدي إلى معرفة مغلوطة ومعرفة لحقيقة
كل من الطرفين ، فإنه يدخل وسيطاً أيضاً في العملية
لأدبية . إن لغز نسب . ذاته عدد تفرض عليه
دع الأمر

وقد تعرض إليه جبران لهذه القضية في كتابه
«الكذب الرومانسي والحقيقة الروائية» (١٨) عندما
استخلص من الرواية الأدبية الحديثة ما أطلق عليه
سقى الرغبة المثلثة . Le désir triangulaire

وتبدأ هذه الرغبة في الحالات التي لا يحظر فيها
لأنفسنا رغبنا بل لدع الآخر برغب من حلالنا . وهنا
يدخل جبران فكرة الآخر في تحيله ليصبح الآخر ،
عنده ، منبع رغبنا . ويقول جبران . إن هذا النسق
هو سقى القروسية ، فقد تارك دون كيشوت عن
الامتياز الأساسي الذي يقدم به الفرد لصالح
أندلسي ، وهو حقه في اختيار رغبنا . ولذلك
يتحول الخط المسطح الذي يربط بين الفاعل
والمفعول ، أي الفرد ورغبته ، يتحول إلى سقى
مثلث ، في علاقة السيد والنابج . ويتبدى وسيط
يؤمن على الفاعل والمفعول ، ويرجمه الفاعل نحو
المفعول بجواره له . على النحو التالي :

والفرد الذي يتخيل أنه يرغب لنفسه إنما يرغب
من خلال الآخر أو صورة الآخر ، فالآخر هو
المهزج والفرد هو الصورة .

وتتضح هذه الرغبة المثلثة في حياة مصطفى
سعيد ، إذ كان حائله إلى دخول المدرسة هو رغبته في
الرومانسية مثل كبة المندى الإنجليزي ، على الرغم
من أنه قبل أن يختاره هذا نابج من نفسه
«كان ذلك أول قرار اتخذته بحسب إرادتي» (١٩)

إن من جانب يحاول أن يشبه بالآخر ، ومن
جانب آخر يسعى كل ما يمتلك ، بل إنه لا يشعر
بالرغبة الجنسية إلا عند التقائه بامرأة أوروبية . وتتجاذب
رائحة المرأة الأوروبية حذوها . للكتابة لتطف مدينة
كاملة ، فتصبح يدية «القاهرة» بأنها تمكنا هذه
المرأة . ومن هنا قد تحسب الذكر على علاقات مصطفى
سعيد كشيء يجب أن يكون رغبة . امرأة الآخر
والهجرة علباً وتصبغ الرغبة الجنسية من قبل
التصميم والتركيز لجميع الرغبات . وهنا نجد الجمع
بين الرغبة والجنس ، على نحو تصبح معه الرغبة المثلثة
مملة من وهم ، هو الربط بين الشرق والجنس
وهذا التقابل هو موهب من الموهبات الأساسية التي
تغير موقف الغرب من الشرق . وبغسر إدوارد سعيد
هذا الأمر قوله

«إن الربط بين الجنس الحسي والشرق كان نوعاً
من الطروب ، في المجتمع الميكودي ، من تشدد
القبائل . وقد أصبح الشرق بالنسبة لهذا المجتمع
المكان الذي يسمي إليه للتطيس عن رغبنا
الكبيرة ، كما كان المكان الذي ينزل إليه حالة
أفراذه . وقد أصبح الجنس الشرقي ملحة متاحة لهذا
المجتمع من خلال الثقافة الجاهلية ، حيث يستطيع
الكتاب والفراء الحصول عليها دون عتاء الانتقال إلى
الشرق» (٢٠)

وعلى حين يتصور مصطفى سعيد نفسه باعتباره
القاضي فإنه يصبح القريمة في حقيقة الأمر . ذلك
لأن الرغبة التي يجلبها تصور العرب معروضة عليه من
الخارج . وقد تعتبر شخصية عطيل الموهج الأهل
لكل تصورات الغرب من الشرق . وقد تخلص

أهم هذه الروايات كلها هي رواية مصطفى سعيد التي قدمها بنفسه لقراري ، والتي تشغل النص ويجب ألا ننسى أن مصطفى سعيد قد وصف نفسه بأنه كاذب ، وأن الراوي لا يثق في كلامه ، وأنه يمدد اكلوتيه . ولأنك أن هذا خلق مفارقة بين ما يدعي مصطفى سعيد وما قد يمدد حقيقة حياته ، هل هذه الحياة ، رواية ، مقلقة أم حطبة واقعة . ويؤكد هذا ما يقوله الراوي :

أحيانا أخطر في الحياة تلك الفكرة الزعجة أن مصطفى سعيد لم يحدث إطلاقا ، وأنه ضللا اكلوتيه ، أو طيف ، أو حلم ، أو كابوس أم بأهل القرية تلك ذات ليلة فاكهة عاتقة ، ولا فصحوا أنفسهم مع ضوء الشمس لم يروه ، ١٣٧

ويضيف الراوي في صفحة لاحقة :

وكما أن حياة مصطفى سعيد وموته في مكان مثل هذا يبدو شيئا يصعب تصديقه . مصطفى سعيد كان يحضر الصلوات في المسجد بانتظام . لماذا كان يبالغ في تحمل ذلك الدور المضحك ؟ هل جاء إلى هذه القرية التالية يطلب راحة البال ؟ هل الإجابة في تلك القرية المستطيلة ... ؟ ١٣٨

ولن نجد الراوي الإجابة في القرية ، فلم يكن لديها سوى كراسة صفحاتها بيضاء ، وإشارات خامضة ، يحاول الراوي فك رموزها . وكأن هذه الحياة تقدم على شكل لزر لا تسق أجزائه لدرى الصورة المتكاملة لبقول الراوي في حيرة حتى آخر لحظة ، إلى أن يقرر إشعال النار في القرية و « تأكل حقد الفجر ألسنة النار كل هذه الكاذب » . ١٣٩

والحديث بالمذكر أن الراوي المكاذب شكل من أشكال التوصل القصص التي أختلها ويرى بوث ضمن نصيبه نوعية الراوي ، فهناك - غيا يرى - دبر يمكن أن نثق به (Reliable) ودبر لا نثق به (Unreliable)

ومن الغريب في رواية موسم الهجرة إلى الشمال أنها برغم كل الإشارات التي تؤكد أن مصطفى سعيد كاذب ، وأنه يمدد شخصه ليست شخصه ، فإن القاري يثق في الروم ويصدق قصته . وهنا نجد أن المفارقة القصصية تتمثل في أن الراوي يقدم قصة شخصية أخرى على أنها مقلدة من الكاذب المقلد ، وينطق القاري ، برغم ذلك ، بل تصديق هذه القصة وهذا الأسلوب القصص خلق هومر ويكتشف في نفس الوقت

ويقول تودوروف عن قصة الصدق والكذب في كتابه « مقدمات في أدب الخوارق » .

« بالرغم من أن العمل التي يتكون منها النص الأدبي جعل مثبة لأنها ليست تحرير الحقيقة ، ذلك لأنها لا تخضع لفرط أساسي هو امتصاتها من جانب صحتها أو كذبها . وجبولة أخرى ، إذا بدأ كتاب بمهمة مثل « كان جان في القرية مصطفى على قرانه ، فليس من حقا أن تطرح السؤال عما إذا كان هذا صيدا أو كذبا ، لأن مثل هذا السؤال لا معنى له ، فاللغة الأدبية أحرار يستعمل إحصائياتها لامتحان الصدق أو الكذب » ١٤٠

وما يقوله تودوروف من مسألة امتحان الصدق أو الكذب صحيح لأننا لا نتعامل ، بالنسبة لكلام الراوي ، هل هو صادق أم كاذب (ونقوم رواية أحيانا بكريسي ومقتل روجيه أكرود ، على هذه الحيلة حيث يروي القاتل القصة بلسانه ولا يعرض فيها الشكل لشكوك القاري » . فالراوي موضع ثقة القاري على الإطلاق ، وهو الذي يوجه ثقة القاري وشكوكه ، وهو يحدد نوعية الشخصيات ولقد يشك القاري في شخصية من الشخصيات إذا ما وصفها الراوي بأنها كاذبة أو عتقة ، أو جرونة ، حيث يطرح الراوي في ذهن القاري « مسألة الصدق أو الكذب » . ومن الغريب أن يحتلط الأمر بالنسبة لقاري « موسم الهجرة إلى الشمال » ، فإن القاري يصدق قصة مصطفى سعيد بمجاهدتها ، برغم تأكيد الراوي المستمر تكذب مصطفى سعيد وأكلوته في أن .

وإذا حاولنا أن نفهم هذه المفارقة نجد أن الراوي يقدم للمادة القصصية في الرواية مستخدما ضمير المتكلم ، فيقدم المادة القصصية للقاري ، غير أنه عندما يقدم حياة مصطفى سعيد يمدد بخطوة إلى وراء ، ويترك المكان الروائي لمصطفى سعيد ، ويتوارى وراءه ، فيخلو المسرح له ، ويرفع صوته منطبا على صوت الراوي . لذا نجد أن الفصل الثامن الذي يخلو حياة مصطفى سعيد يبدو مستقلا تماما عن النص السابق ، حيث استخدم الكاتب فيه الأسلوب التوليدي في القص ، وبذلك أصبحت هذه الرواية مستقلة عما سبقها ، ومن الراوي الأصل ، ووضعت القاري في تعامل مباشرة مع مصطفى سعيد نفسه فتحول المنظور من الراوي إلى مصطفى سعيد ، ليتبين للقاري هذا المنظور ويستلم ثقافة التي تولدت من

استخدام ضمير المتكلم الجهد . ويتبع الكاتب هذا الأسلوب في نقل جميع الحوادث الخارجية عن نطاق القرية ، التي تقع خارج نطاق وعي الراوي المباشر وإذا أحيينا الحوادث التي تقع في الرواية تبين لنا أن مصطفى يقدم برصه ورواياته ، حتى ما يتعلق بروج حنة من ود الرئيس وقتله وانتحارها ، وما يقدم إلينا من خلال رواية يشت بهلوب . وهذه الوساطة في الرواية ، تمثل بلا شك مشكلا ، فإما أن يكون الراوي موضع ثقة (المصنعة) ، وإما أن تتأكد المادة القصصية من خلال مصادر أخرى بله نجد ، أولا ، أن تكبير الرواية (موظف ، شاب سوداني ، رجل إنجليزي ، أسد الزراء) يترك هويتهم دون تأكيد أو تحديد (حيث تصبح شهادة رجل غير معروف القرية شهادة فلان عن فلان عن فلان)

ومن جانب آخر فإن مصطفى سعيد نفسه شخص مشكوك في أمره ، وبالرغم من ذلك فإننا نصدقه ! ويرد تودوروف طبيعة أدب الخوارق إلى الزود بين التصديق والاشك من قبل القاري . وبالرغم من أن كثيرا من الحوادث في حياة مصطفى سعيد يصعب تصديقه (كيف يبي هذه القرية الإنجليزية في الريف ؟ هل نحاض حقا كل هذه المميزات مع النساء في لندن ؟ هل نخل زوجته حقا ؟ وإذا كان قد فعل ذلك فهل فعله بهذه الصورة البائس في مشهد القتل ؟ وهل تصديق روايته عن المحاكمة ؟) غير أن القاري في الحقيقة يصدقه ويقنع ، مثله مثل المجتمع القرية ، تحت تأثير الروم الذي خلقه .

ومن اللافت للإيهام أن هذه الرواية من أكثر الروايات العربية نجاحا في الغرب ، لأنها تثير في قلوب الناس هناك كل التوقعات الوهمية التي أرسنها العلاقة المظلمة بين الشرق والغرب ، هل سعيين حيايين ، الأول سعي الشرق الساحر ، الخارق ، الغريب ، والثاني سعي الشرق البسيط الداهي . وهكذا تخلق العلاقة لتصل بين الروم الداخلي (أي في داخل بنية الرواية) والروم الخارجي (وهم القاري في التعامل مع النص) .

النسق البلاغي .

ويمكن أن تطرح كيفية تحقق هذه الظواهر على المستوى النثري في النص

وقد لفت نظرنا عند قراءة هذه الرواية شكل من الأنشكال البلاغية يكتسب دلالة خاصة إذا ما وضعناه في الإطار الكلي للرواية . وهذا الشكل هو تشبيه للنبي على أداة التشبيه « كأن »

ويقسم مشهد الزواج من خلال هذا الشكل البلاغي

تزوجتها . غرق حوى صارت ملحة حرب
مراشى كان قطرة من الجحيم . نسكها
فكأننى أسك سحبا ، كأننى أصابع
شهايا ، كأننى أمتلى صهوة شيد عسكري
بروسى . فاعلم أنى عسرت الحروب مرة
أخرى . كأننى شهيد رقيق تشتره فى السوق
بدينار صادق شهر راد منسوة فى اتفاسي
مدينة كلها الطاعون . (٢٧)

ومن فلاتت فلاتت أن هذه الأداة
تصاحب بت محمود بعد زواجها من مصطفى
سعيد ، ليقول عنها محبوب :

وكل النوان يعنون بعد الزواج ، لكنها هي
محصونا صيرت لغيرا لى يوصف . كأنها
شخص آخر . (٢٨)

وقد تقول إن هذه الأداة على وجه
التحديد تقوم كخطاب النصي بين العالم
والنفس المتحركة ، فالعلاقة القائمة بين الأشياء
علاقة متغيرة وليست علاقة واقعية ، والأداة
مستخدمة لا لإثبات وجوده لفظية مع
الاحتفاظ بوجوه الاختلاف ، ولكن لفتح
وهم نابع من النفس .

إن النصية المطروحة في هذه الرواية من
خلال قراءتنا هذه هي قضية المرونة . وهل
نحن أكاديب من صنع الآخرين أم
أكاديب من صنع أنفسنا . ونقف ،
هنا ، أمام تصور الطيب صالح للغة عامة
والقول ، ذلك لأن قول الآخرين هنا هو
الذي يشكلنا في النهاية ، فهم يختارون
الكلمات ، ونحن نخلق لهذه الكلمات دلالة ،
حيث لا يكون للكلمات لقي يختاروها ما تشير
إليه في الواقع ، فتصبح نحن هنا المشار
إليه ، وتصبح العملية اللغوية عملية
مكبوسة . وإذا كان الواقع سابقا واللفظ
لاحقا فإن اللغة ، هنا ، هي السابقة والواقع
هو اللاحق

ويمكن التفرقة بين التشبيه والاستعارة على أن
التشبيه يفيد الفورية ولا يفيد العيبة ، بمعنى أن طرق
التشبيه ، وإن تعددت صيغاتها المشتركة ، لا تتدخل
معانيها ، ولا يحدد أى منها نحو تضاعف مع الآخر ، بل
يقال هذا غير ذلك ومنايرا عنه . وبالمظهر العمل لهذا التأثير
هو أداة التشبيه ، فالأداة - في مثل هذا التصور - بمثابة
الحاجز المصل الذي يفصل بين الطرفين المقاربين ويحفظ لها
السامية المستقلة . (٢٩)

ومؤدى هذا التحليل أن التشبيه يجمع بين الكتابة
والاختلاف ، فالغرض من استخدام التشبيه هو
العزل والوصل في آن واحد بين الطرفين . غير أننا
يجب أن أداة التشبيه نفسها تؤثر على العلاقة بين
الطرفين ، فقد تؤكد الفصل أو الوصل ، كما تفرق
مثلا بين أحداث التشبيه على أساس الدلالة . وقد فرق
الحكاية بين الكاف التي تفيد التشبيه و «كأن» التي
تفيد التشبيه ، أو التشبيه والظن ، أو الظن والشك .

وقد قاب عبد القاهر الجرجاني بين استخدام
«كأن» ، و «حسبت» ، و «هلكت» ، و
«فلتت» ، ورأى أب

«ندخل إذا كان الخبر والمفعول الظاهري أمرا
مطلقا لاها في الجملة» ، إلا أنه - في كونه
متصلا بما هو اسم كأن ، أو المفعول الأول من
حسبت - متفكر فيه . (٣٠)

وقد يكون دعوى كأن على جملة لفظيا
والخبر بمثابة تحويل علاقة الإثبات إلى علاقة
شك وظن .

ويتكرر هذا الشكل البلاغي في الرواية
في مواضع مختلفة ، فخذ نظرة بين حفل
مصطفى سعيد ومندة أربع مررت في الرواية ،
«ها ثلاثة في هذه الليلة» : «حفل كأنه مدينة
حادة» (ص ٢٦ - ٢٣ - ٢٥)

ونتم المقارنة بين القاهرة ولقارة الأوربية
من خلال هذا الشكل .

«أحسنت كأن القاهرة» ، ذلك الجبل
الكبير الذي جعلني إليه جعري ، لمرقة
أوربية . (٣١)

ويصبح هذا الشكل البلاغي مثل
اللامعة في بعض الصفحات ، فتلا يتكرر
خمسة مرث في الصفحة السادسة
والعشرين ، كما يتكرر في الصفحة التالية
مرتين

• هوامش البحث

- ١ - L. Spitzer, *Etudes de Style*, Paris, Gallimard, 1970, p. 28.
- ٢ - لقد استعمل مصطلح النسق لوصف عن مصطلح الحب لأنه أكثر تحديدا . وقد كانت البنية هي مجموعته من العناصر تحكمها علاقة فان النسق هو مجموعته محددة من العناصر تحكمها علاقة معينة
- ٣ - الطيب صالح ، موسم الهجرة إلى الشمال - بيروت ، دار العودة ، الطبعة الثانية ، ١٩٦٩ ، ص ١٥٢
- ٤ - «الطيب صالح روائي وفنان» في الطيب صالح عبقري الرواية العربية - بيروت ، دار العودة ، ١٩٧٦ ص ١٢٥
- ٥ - F. Jameson, *Marxism and Form*, Princeton, Princeton University press, 1971 p. 242
- ٦ - A. Laroui, *L'ideologue Arabe contemporain*, Paris, Presses Maspero, 1967 p. 33.
- ٧ - الرواية ، ص ١٤٧
- ٨ - الرواية ، ص ٦٣
- ٩ - R. Girard, *Mensonge romanesque et vérité romanesque*, Paris, Ed. Berhard Grasset, 1961
- ١٠ - الرواية ص ٢٥
- ١١ - E. Said, *Orientalism*, Vintage Books, 1979, p. 190.
- ١٢ - الرواية ص ١٧٠
- ١٣ - الرواية ، ص ٥٠
- ١٤ - الرواية ، ص ٦٨
- ١٥ - الرواية ، ص ١٥٦
- ١٦ - T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, pp. 89-91
- ١٧ - جابر عصفور ، الصورة الفنية ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٨٠ ، ص ١٩٠
- ١٨ - عبد القاهر الجرجاني ، اسرار البلاغ - تحقيق د. ديتريش لستبول ، ١٩٥٤ ، ص ٣٠٧ .



المعرض الدولي الثالث عشر للكتاب

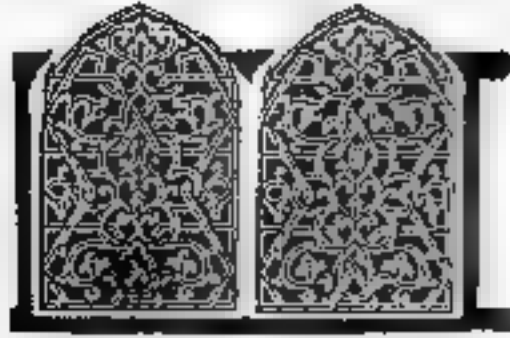


معرض
الكتاب
ف

معرض القاهرة الدولي الثالث عشر للكتاب

أرض المعارض الدولية بالجزيرة

٢٩ يناير - ٩ فبراير ١٩٨١



البنية القصصية

ومدلولها الاجتماعي

فـ حـ ديث عيسى بن هشام

عبد الحميد حواس

إذا كانت الأجيال السابقة من مؤرخي الأدب ودراسيه قد قامت بمجهود رهاى فى وضع خريطة عامة للأدب العربى ، حددت خطوط حركته ومجرو ومجالات التفكير أنواره وتطوراتها ، فلارالت هناك مناطق تظفر إلى التحدد والنصوص ، بل لعل من بينها ما جنت عليه الأحكام المعصمة والتوصيف المتسرور بما يعود هذا إلى نقص فى المادة التى هى عليها المؤرخون والدارسون لمكانهم ، ولكنه يعود إلى أغلب الأحوال إلى قصور فى المنهج والمناهج وفى النظرة إلى الظواهر الثقافية ، والفنية والأدبية منها خاصة .

وإذا كانت الأجيال الجديدة بعد النظر فى التراث البحثى السابق ، ولعود لنظف عند المناطق الإشكالية فى تاريخ الأدب العربى فى ضوء ما يكشف من مادة وما يكسب من مناهج ودراسيه جديدة ، فهذا ليس حلقها للمشروع الطبقي لمصعب ، وإنما هو استجابة لمر الزوى العظمى بالتحويلات والتجديبات التى تواجهنا وظفنا وحققنا ، وما تلبه ضرورات تجاوز النظرات الخارجيه والمجزئية والسطحية والشخصانية التى رانت عن فكرنا . ويصبح هذا التجاور مسؤلية هذه الأجيال الجديدة الراعية ومهمها بعد الشروط الكبير الذى لقطته المناهج الحديثة وعبراها المتنامية فى مجال درس الثقافة بعامة والظواهر الفنية والأدبية خاصة

وبناء الأدوات والأسلحة الجديدة فى البحث والتحليل لتقديم الأجيال الجديدة نحو درس الأدب كظاهرة نوعية من ظواهر الإبداع الثقافي - بالمدى الاجتماعي للثقافة - صاحبة نحو فهم أعمق للتأثر الأدبية وألصق بها ، لتتناولها فتأولا أكثر علمية مبسط . والأمر هنا ليس أمر إعادة فهم لهذا الأثر الأدبى أو فانه وإعما - قبل هذا - هو أمر التمدد بانفس العربى نحو معانيه الواقع بعمق أكثر وعيا وأكثر جلدية وأكثر قدرة على الاكتشاف ، وبالتالي أكثر قدرة على مواكبة ظواهر الواقع والسيطرة عليه

وما عاد يكتفى فى الدرس الأدبى التيه إلى الصلة بين الأدب والواقع والتشديد على هذه الصلة ، وإنما أصبح الضرورى هو الكشف عن الكيفية التى تتعد بها هذه الصلة ، والكيفية التى تتجلى بها هذه الصلة فى العمل الأدبى كظاهرة بوجهة لها طرائقها الخاصة فى التركيب والإنشاء . وما عاد يكتفى فى تحديد الأنواع

الأدبية تناولها وفق معانيها الخارجية ، أو الحديث عنها على أنها نشأت استجابة لهذا الظرف أو دلالا ، بل وحب التقدم نحو اكتشاف فوائده التركيب الداخلى لها ، وكيف يتداخل هذا التركيب و « ينشئ » مع التركيب الأوسع والأعمق فى تصاعدى للمستويات إلى أن تصل إلى التركيب التحدى وهو التركيب الاجتماعى .

وأثر آخر مثل « حديث عيسى بن هشام » بعد عودجا عطا تتجلى فيه هذه الاشكاليات . فهو من أبرز الأعمال الأدبية التى صدرت فى فترة مخلق الرواية العربية الحديثة ، فى أولفتر القرن التاسع عشر ، وهى فترة من أهم فترات التحول فى تاريخ مصر الحديث . وقد اعتبر حديث عيسى بن هشام علامة من علامات تاريخ الأدب العربى الحديث وقت عندها مؤرخو الأدب ودراسوه طويلا ، وكان أبرز ما شغلهم تحديد هوية شكلها الأدبى ، وما يرتب عليه من تبيان

موقعها من تطور الفن القصصى العربى . ومع هذا الوقوف الطويل إلا أن المسألة كانت - ولا زالت - فى حاجة إلى إعادة فحص منظرأ لأهميتها ، ليس على المستوى الأدبى والتاريخى لمصعب ، ولكن أيضا لدلائنها للمهنية والحضارية .

ومن هنا تأتى أهمية جهد « محمد رشيد ثابت » فى دراسته « البنية القصصية ومدلولها الاجتماعى فى حديث عيسى بن هشام » (الدار العربية للكتاب ، ليبيا - تونس ، ١٩٧٥) . وهى دراسة حددت لنصها إشكالا مركزيا حاولت أن تحلّه وهو تحديد الشكل الأدبى لحديث عيسى بن هشام والدافع إلى محاولة محمد رشيد ثابت هذه - كما حددته بنا - هو استشعاره عدم كفاية التصنيفات السابقة ذات الطابع الآلى والاثنامى ، وطموحه إلى الاستفادة من المناهج والنظريات التى استجبتها الأبحاث الأدبية المعاصرة وهو يعنى بهذه المناهج والنظريات ما توصلت إليه

البحوث البيوية القومية للتأثير بدراسات الشكلى الروس وحلقه براغ ، وبحوث لوسيان جولدمان في سوسولوجيا الرواية وما سمى البيوية التوليدية (أو كما يطلق عليها ثابت : الحكاية الحركية)

ولا كان ثابت من يعتقدون بأن العمل الأدبى « بلاغ وإبلاغ » (أى رسالة وتوصيل لها ، أو بصير آخر : موضوع وطريقة لإبلاغ هذا الموضوع) ، ولما كان حديث حمى بن هشام - باعتباره عملاً أدبياً - ليس أقل استجابة من سائر الأعمال الأدبية الأخرى هذا البناء الثنائى ، فإنه ينقسم دراسة إلى قسمين رئيسين . يعالج فى الأول سبباً للظهور (الوجه) لأدبى لك «حديث» ، بينما يعالج فى ثانياً للظهور الاجتماعي والتاريخى لك «حديث» .

وقد بدأ معالجة المظهر الأدبى لك «حديث» بطرح المشكلة المركزية ، وهى مشكلة تحديد الشكل لأدبى لك «حديث» ، وسنرى لا تكون دراسة بمنزلة من نتائج البحوث السابقة . بدأ بإجراء استعراض للدراسات السابقة التى تناولت الـ «حديث» ، التى قام بها حرب أو أوروبيون ، ومن ثم لاحظ أنها تفرقت إلى ثلاثة اتجاهات

أ - اتجاه يجعل الـ «حديث» أقرب إلى شكل المقامات .

حيث يتراوح نقاد هذا الاتجاه بين اعتبار الـ «حديث» مجرد إحياء من المقامات عن طريق التقليد والمحاكاة ، والإقرار بأن الـ «حديث» - رغم اندماجه ضمن فى المقامة العربية بمثل شكلاً أدبياً مطوراً لهذا الفن .

وفى الموقف الأول استدل على المخار ١ بين الـ «حديث» والمقامات بوجود لوجه شبه طفت على أوجه الاختلاف بينها .

١ - الاشتراك فى عدد الأشخاص المهوريين .

- حمى بن هشام وأبو القنح الاسكندرى فى مقامات المصلى

- بوريد السروجى والمخارث بن همام فى مقامات الحريرى

- سهيل بن عبد ويمون بن حزام فى مجمع البحرين للبارسى

- حمى بن هشام والباشا فى «حديث» المولى

٢ - أسلوب الكتابة المتمثل على السجع وسائر اصناف البديعة الأخرى

٣ - تضمين الشعر فى الكتابة النثرية

٤ - وجود نفس الراوى (حمى بن هشام) فى الـ «حديث» والمقامات

وفى الموقف الثانى استدل على أن الـ «حديث» من المقامات التقليدية الجديدة بظهور خصائص مستقلة إلى جانب أوجه الشبه المذكورة :

١ - غيظ قصصى يربط بين مختلف فصوله

٢ - انضمام المصنفات البديعية فى العديد من فقراته وخاصة فى الحوار

٣ - ظهور أبطال قصصيين لم يكن لهم سابق وجود فى المقامات مثل شخصية العمدة والمطبخ .

لكن مثل هذه المقارنة - فى كلا الموقفين على السواء - تجعل الباحث يحرم حقل البحث ، ويكتفى بتحليل مظاهره الخارجية . كما تجعله ينظر إليه من خلال خصائص شكل أدبى سبق . فليحل على تحليل الأثر بنية البحث عن أوجه الشبه أو الاختلاف بين وبين المقامات . وقد لاحظ «ثابت» أنه كان من نتائج هذه الطريقة فى التحليل أن ترتبط التفرع للاحديث على كثير من البحوث بدراسة تطور فن المقامات بصورة عامة ، ولما كان الحديث موضوع بحث مستقل بذاته . فانطلق محور التحليل ، بسبب ذلك ، من الأثر فى جميع مختلف مراحل تطور فن المقامة . كما كان من نتائجها أيضاً تركيز المناقش على عوامل ظهور هذا الفن من جديد فى أواخر القرن التاسع عشر بوجه خاص . فانفتح المجال واسعاً لفرعات النقاد الشخصية .

ونشرت هذه الظاهرة بتفسير عديدة من بينها اعتبار إسعاد فن المقامات رد فعل ، فى المستوى الأدبى ، لتحديات الغرب وثقوفه الحضارى . وفى رأى «ثابت» أن هذا التصير وإن كان موافقاً لتحليل ظهور شكل المقامة فى القرن التاسع عشر فهو ليس مقتصرًا على «الحديث» فقط ، بل كان يمكن أن ينطبق على كل المؤلفات العربية التى ظهرت فى نفس الفترة ، والتى استعملت أسلوب المقامات فى الكتابة فهذه المؤلفات بسبب أن تخص كذلك ، حسب التحليل للماضى ، نفس الاتجاه الإصلاحى العام الذى تنوب فيه قيمة البناء الداخلى للأثر وعلاقتها بالطرف التاريخى الذى كتب فيه وتصبح للملابسات الخارجية هى المقصورة لتثنية ، فى حين أن المنهج العلمى يفرض أن ينطلق التحليل من داخل الأثر إلى خارجه .

ونفس هذا النقد يمكن توجيهه إلى اتجاه آخر ، يكاد يكون مقابلاً للاتجاه السابق ، وهو الاتجاه الذى يميل إلى تقريب الأثر (الـ «حديث») من الشكل الروائى فى الأدب العربى الحديث

ب - الاتجاه إلى جعل الـ «حديث» أقرب إلى الشكل الروائى .

وقد استتبع نقاد هذا الاتجاه أن شبه الـ «حديث» بالشكل الروائى بطى على شبه من المقامات (بناء على الخصائص التى لاحظتها أصحاب

الموقف الثانى من الاتجاه السابق) وقد كان من نتائج ذلك اشتغال عدد من النقاد بالبحث عن منابع الـ «حديث» وأصوله فى الأدب الروائى العربى

ومقارنة موقف هذا الاتجاه مع موقف الاتجاه السابق لاحظ «ثابت» أن الـ «حديث» أنصاع لتوعى مقابله من التأثير لتج سبباً لمظهران متقابلان لشكله الأدبى . فمن الموقف الأول عطف الأثر لتأثير الثقافة العربية التقليدية ، فكان أقرب إلى شكل المقامة . وفى الموقف الأخير عطف الـ «حديث» لعالمى الثقافة الغربية ، فكان أقرب إلى الشكل الروائى .

وهكذا تتجاوز محاولة تحديد الشكل الأدبى لـ «حديث» مستوى المنهجية العملية لتنتقل إلى مستوى التصير عن مواقف النقاد أنفسهم من علاقة التراث العربى بمظاهر الحضارة الغربية

وتدل هذه المواقف - فى رأى ثابت - على أنها تعتبر تأثير الأشكال الأدبية بتحقيق حسب رغبة الأفراد ومشتبهم . فقد ركز أكثر على الدور الروائى الذى قام به المحدثى سواء فى مستوى تطوير المقامة أو فى مستوى الكتابة الروائية . ونعت بطريقة غير مباشرة تأثير الظروف الاجتماعية والاقتصادية فى ظهور الأشكال الأدبية

ج - اتجاه جعل الـ «حديث» بين المقامة والرواية

وتدل آخر المحاولات التى استهدفت تحديد الشكل الأدبى للـ «حديث» بطريقة أكثر موضوعية وجدية - فى رأى ثابت - ما يمكن أن يعدد مواقف ثالثة يوفق بين تقابل الاتجاهين السابقين . وقد صبر عن هذا الموقف مجموعة من النقاد بنوا إسكافية يمين شكل أدبى قار للـ «حديث» وعدوا شكله الأدبى بين الرواية والمقامة

إلا أن هذا الاتجاه يشاركه سابقه فى حصر البحث فى إطار المقارنة بين المقامة والـ «حديث» من جهة ، وبين الشكل الروائى من جهة أخرى . كما أنهم جميعاً اقتنعوا الأثر من جذوره ودرسه على أفراد كآل له وجوداً مستقلاً عن الواقع العربى بمختلف مظهره فى أواخر القرن التاسع عشر

ويبقى ثابت انتقاداته لحل البحوث والاتجاهات السابقة بأن م تنظر إلى الـ «حديث» نظرة متكاملة ، ففى قد اقتصر على تحليله من وجهات متقطعة كالوجهة الاجتماعية أو الوجهة الأدبية دون أن تحاول الربط بينها فأسادت إلى وحدة الأثر

لكل هذه الأسباب ، وبحاروا تلك السليات ، وفى ثابت أن يعيد النظر فى شكل الـ «حديث» الأدبى انطلاقاً من تحليل بنائه الداخلى قبل أن ينظر إلى البحث عن الحدود الاجتماعية والتاريخية لهذا الشكل . وكانت البداية فى تحليل البناء الداخلى

٤ - طريقة الجداول

وهو يطلق هذا المصطلح على عتبة سرد قصص في جس الوقت بطريقة التناوب ، أي يسرد مرحلة في القصة الأولى ثم مرحلة من الثانية . وقد وجد أن استعمال هذه الطريقة يظهر خاصة خلال مراحل التي يطغى فيها المظهر القصصى على سائر المظاهر الأدبية الأخرى . أي : مرحلة «الباشا مهم» و «العمدة في القاهرة» .

ولتتبع تأثير هذه الطريقة في ب. ال «حديث» قدم جداول لتتابع الفقرات وفقا لكل مرحلة من مراحل القصة .

وبعد أن تناول الطريقة الأخيرة ، وهي طريقة التأجيل يتجه إلى تحليل مظاهر الكتابة القصصية في ال «حديث» ، وهي جواب : «السرد» ، «الوصف» ، «الحوار» ، «مركزا على وظائفها وعمل محولاتها» . وقد عرفت كل مظاهر الكتابة هذه ، من سرد ووصف وحوار ، حل يبرر صورة السارد الذي ينسب إليه كل الحديث . ولكنه لتجديد هذه الصورة اتجه إلى العنصر الذي يجمع بين كل المظاهر السابقة ، ألا وهي اللغة التي أبلى ال «حديث» عن طريقها . وهنا ظهرت ملامح تقليدية ذات مظهرين ، أحدهما ديني والآخر أدبي (من القرآن والسنة ، وعن السلف الصالحين وتفسيرات من الفهر القديم) . كما ظهرت ملامح تحول في لغة ال «حديث» . وهذا التحول اللغوي يكشف عن تحول أعمق انقلبت اللغة عوجبه من المظهر الأصلي إلى المظهر الدخيل . إلا أن هذا الانتقال لم يؤد إلى نتيجة واضحة بسبب جمعه بين المظهرين في نفس الوقت . أما المحاولة التي قام بها الراوى فلم تفر عن مؤلف معارض هذا التحول بقدر ما عبرت عن خضوعها ومسايرتها له . وهكذا ظل التحول في المستوى اللغوي ، مظهرا مثل المستويات الأخرى ، مجهولا غامضا الاتجاه إذ لم يته إلى مرحلة قارة بوضوح فيها التحول لتأصيل أو الدخيل

وإذا كانت اللغة بمختلف أشكالها في ال «حديث» مظهرا رئيسيا مجرأ الحضور الراوى ، فإنها ليست المظهر الوحيد . إذ أن عيسى بن هشام دعم حضوره بعدة وسائل ، حمل البحث على استنتاجها ، لا من خلال سرده فحسب ، بل من خلال لغة الأثر عموما . فقد أسند إليه «الحديث» ابتداء من عنوانه ، ثم استمر هذا الإسناد بتكرار عبارة «قال عيسى بن هشام» حتى آخر فصل من الأثر . لذلك فالنظام الذي نتج في بناءه وتقديمه للسامع أو القارئ بعد مظهرا من المظاهر للمرورة حضور الراوى . وقد زاد في تأكيد هذا الحضور خاصة روايته ما يسمع ويشاهد باستعمال ضمير المتكلم المفرد حين كان الباشا معانيا للأحداث «وباستعمال صيغة المتكلم الجمع حين أصبح معانيا لها . ونزل أبرر مظاهر حضور الراوى علاقته بالأشخاص وطريقته تدننه

الأدبي ، بل قدم باعتباره عملا قصصيا للراوى فيه وظيفة متحركة .

ولزيد من التحقق في تحليل خصائص هذا الراوى أنصى ذلك إلى تتبع السرد نفسه . وفي تحليل السرد تجرى دراسة الأشكال التي بنت بها الأحداث داخله . وأول مظهر منها هو البناء الزمني للأحداث والبحث في هذه المسألة - هنا - لا يتعلق بطبيعة الأحداث ونوعها ، فهنا يصل بظاهرة البلاغ في الأثر ، بل يتناول كيفية انتظامها في الإطار الزمني لل «حديث» ، إذ لا شك أن الأحداث لا تنظم بصورة اعتباطية بل تلحق عمل قصصى

وبدراسة مجال وقوع الأحداث خرجت الدراسة باستنتاج أن ظاهرة التحول من الحلم إلى الواقع كانت تحولا محجوزا . لأنه منع الراوى من العودة إلى واقع الخاص كما حدث في الحلم ، بل تلتصق الراوى في خضم الواقع الاجتماعي الذي تحول في أرجائه بصفة الباشا ولا شك أن هذا الواقع نفسه قد صار حيا لما فيه من غربة أحداث وصق تحولات . ويتصف هذا التحول بخاصية ثانية تتمثل في غموض اتجاهه . حيث انقلب حلم الراوى إلى واقع ، بينما انقلب الواقع حيا

والمرحلة النتيجة تخص الدراسة في حصر المظهر الخاص الذي توثق هذا الأثر في البناء الزمني للأحداث وأنظمتها داخلية .

١ - طريقة المحتاج

وتتمثل هذه الطريقة في توالي سرد الأحداث للواحد تلو الآخر مع وجود محط رابط بينها . وقد استنتج البحث في ال «حديث» مرحلتين متواليتين بنتا بهذه الطريقة ، وربطتا فيما بينها بالدور الحياتي الذي لعبه الباشا معاناته السلبية للأحداث التي ظلت تتابعه بأسعور دون أن يقدر على التخلص منها أو السيطرة عليها

٢ - طريقة الحوار

وذلك بأن يحرص الراوى مشاهد ومعاومات مشروعة يقطع بها مؤكثا سير العمل القصصى . ويظهر استعمال هذه الطريقة عندما يكون عيسى بن هشام المعاني الوحيد للأحداث والباشا المعاني لها

٣ - طريقة المتضمن

ويمضى بها عملية إضمار قصة أو أكثر في قصة أخرى مثلا هو الشأن في بناء حكايات «ألف ليلة وليلة» . وقد استعملت هذه الطريقة في ال «حديث» بتضمين قصة جديدة يمكن أن يطلق عليها عنوان «العمدة في القاهرة» داخل العمل القصصى العام الذي تواصل بوجود الراوى إلى جانب الباشا

فحص أساليب الحكاية (القصة) في ال «حديث» وأول ما يواجهنا في هذا الوجه هو «حديث» هو عنوانه «حديث عيسى بن هشام» . ويبرز هذا العنوان ، لأول وهلة ، ارتباط الأثر بالأدب الشافى وبطريقته الخاصة في «الإبلاغ» . إذ أن عملية الحكاية التي تفرغها كلمة «حديث» تشترط سماعا بدلا من القارئ ومحددا بدلا من الكاتب . والحدث في هذه الحالة ، وأو من الرواة الذين أتمت لهم أحد الآثار الأدبية التي ظهرت خلال القرن الرابع الهجرى (مقامات بدیع الزمان الحمادى)

إلا أن هذه الظاهرة لا تبقى ارتباط ال «حديث» هنا بين المقامات ، لمخرج المؤلف من «النسبة الاصطلاحية الأولى (المقامة) ذو دلالة لا يمكن التغافل عنها . بل ين أنصى ما نستنتج من التشابه في اسم الراوى ، اتجاه الأثر ، كما يبدو من عنوانه ومن مطالع فصوله نحو نوعى طريقة الإلقاء الشافى والاحتفاء بالسامع في هذه الطريقة له أهمية أساسية ومن هنا ظهرت أساليب الدعاء ، واستعملت صيغ التشكيم المعبرة فسيا عن مفهوم المحاطة ، وصيغ المحاطب

وبالرجوع إلى المدلول اللغوي لكلمة «حديث» ، ثم مدلولها كما استعملت في كتاب التريصى ، نجد أن الطريقة السردية المماثلة لطريقة سرد المقامات (الإلقاء الشافى) تحولت إلى مفهوم عمل قصصى في ال «حديث» وأدمج في بنائه . فالحديث المنثور في «مصباح الشرق» لم يكن مقالا صحفيا أو كلاما فرديا بل صار يتكاد عملا قصصيا لكن دون أن يتم الاستقرار على إدراجها ضمن نوع محدد من الأنواع الأدبية .

ولئن أثارنا كلمة العنوان الأولى «حديث» مسألة الطريقة السردية ومظهرها العام في الأثر ، فإن الكلمة المضافة إليها في نفس العنوان (عيسى بن هشام) طرحت مسألة أكثر تعقيدا فخلت في تحديد شخصية السارد (الراوى) الذى تمسك إليه ال «حديث» . فقد سبق أن قام عيسى بن هشام بوظيفة الرواية في مقامات الحمادى . فهل يعنى هذا أن هناك شبا حقيقيا بين الاثنين وأن أحدهما مقلد للآخر؟ لتحليل الوظيفة الأدبية التي عرف بها عيسى بن هشام في المقامات (وظيفة الرواية) نجد أنها وسيلة من أهم الوسائل التي نقلت أنواعا عديدة من الأدب العربى القديم بصفة خاصة . ومن ذلك ما يصبر تأثير الطابع الشافى لا في بناءه وطرق سرده فقط ، بل في بناءه مختلف فونه الكبرى من شعر وحطابة ومقامات وأخبار . ومن ثم خرج بأن عيسى بن هشام يعبر عن انتقال الرواية للمثولة حسب سلسلة من المستند إلى رواية مقصصة في بناء عمل أدبي متيج شخصيا . وبهذا يصبح عيسى بن هشام في ال «حديث» مجرد رابط بهذه الخاصية العامة وليس شخصا متبعا من المقامات أو للتراث القديم . إذ أن ال «حديث» لم يوضع في اتجاه التقليد

لهم . ومن ثم يفسى البحث في تحليل هذه العلاقة . لينتقل منها إلى ملاحظة علاقة الراوى بالعالم الجديد الذى يتبنى إليه

وإذا كانت الذاتية تبدو طاعية لأجل طريقته السردية ، وعلى حسونه في ال «حدث» فقد حرص أحياناً كثيرة على توحى طرق موضوعية جددت في هذا الحضور ظاهرياً ، وذلك بإيهام القارئ بالتغل الخفى لبعض الوثائق أو قراءة المقالات ، وربما كان الحوار نفسه مظهر آخر من مظاهر التزعة الموضوعية

وبعد أن يتكشف البحث عن الصراع بين هذين الاتجاهين يفرج نتيجة : أن التحول في مستوى حضور الراوى يظهره الذاتى والموضوعى ، مماثل للتحولات الأخرى التى استتجت من التحاليل السابقة ، أى أنه كان مهيئاً غامضاً الاتجاه إذ لم يتنه إلى اتخاذ شكل لار يساعدنا على تحديد مظهر ثابت حضور الراوى في ال «حدث» . وقد كان من نتائج ذلك أن ظل متأرجحاً بين التزعة الذاتية والتزعة الموضوعية ، بين المظهر القصصى والمظهر التاريخى

ومن هذه التحولات المستتجة - إثر تحليل مختلف مستويات طرق إبلاغ ال «حدث» - تصل في آخر الأمر ، إلى استنتاج تحول مظهره الأدنى بصورة عامة (من المحافظة إلى التحرر ، ومن الجمود إلى الحركة ، ومن الطريقة القديمة إلى الطريقة للكثيرة ، من الشكل التقليدى إلى الشكل القصصى) . وهكذا لم يعبّر ال «حدث» بكل الوسائل المتصلة في تأليه عن شكل أدبى واضح الحدود رغم تجسيده لتصدع مظاهر من الأدب التقليدى . وبظل ال «حدث» موزجاً من مزيج أدب التحول في مستوى لأشكال ، وأتراً معبراً عن عملية انتقال مهيوم من نوع أدبى إلى آخر قد تظهر نتائجها في الآثار الأدبية الصادرة بعده .

وبعد النتيجة العامة ينهى القسم الأول من البحث ، الذى ياتج المظهر الأدنى لل «حدث» . لينتقل إلى القسم الثانى ، الذى ياتج المظهر الاجتماعى والتاريخى له . فالبحث - كما أشرنا - العمل الأدنى وإبلاغ لبلاغ ، وما يتلوه عنه البلاغ في ال «حدث» لا يتصل في التراجع عن مظهر الإبلاغ فيه ، فانهظهران متكاملان متداخلان . بل هما صورتان لشئ واحد . والكثير من وسائل الإبلاغ تعكس بدورها مدغولات (بلاغات) مفيدة . بذلك لجأ الباحث في تحليله لمظهر البلاغ إلى إعادة النظر في بعض المسائل التى تعرض لها في القسم الأول ، بالإضافة إلى ما قام به من تحليل كما يتصل بمظهر البلاغ مباشرة ، وخاصة المظهر الاجتماعى والتاريخى لل «حدث» .

ومن ثم ، شرحت الدراسة في تحليل مظهر البلاغ (موضوع الأثر) وتحديد مستوياته ، وذلك من خلال

تجميع الصورة التى رسمها المؤلف ومقارنته بين أوضاع ثلاثة .

- أ - عصر الباشا وعظمته في مجتمع الراوى
- ب - عصر الراوى وموقفه منه ومن عصر الباشا
- ج - للثقة الغربية واللب «المصحح» في فساد مجتمع الراوى .

واعتاداً على إعادة بناء صورة عصر الباشا يصل الباحث إلى استنتاج خاصة من خصائص البلاغ في ال «حدث» تتمثل في مظهرين متداخلين : أحدهما تاريخى موضوعى والثانى قصصى ذاتى . ويحضر المظهر التاريخى في عرض معطيات تاريخية تصل في صورة الباشا بطيعة السلطة الباشية في عهد محمد علي . ويتمثل المظهر القصصى الذاتى في الطريقة التى تقدم بها هذه المعطيات التاريخية ، التى غالباً ما تعكس موقف القدم والعارض لها . وفي صورة عصر الباشا يبرز هذا المظهر الذاتى في تركيز الراوى على الجانب السياسى من ذلك العصر واستغلال كسطنطين لإكارة بعض مظاهره خلال كامل ال «حدث» وهذا ما دعى إلى الانتقال بالتحليل للبحث عن طبيعة علاقة الراوى بالباشا وتطورها . حيث لاحظ أن هناك تحولاً متعلقاً كالمراحل برر في ظهور التفارب والاعتماد بين الشخصيتين في المرحلة الأولى ، وفي انتعاله إلى حالة انقطاع مفاجئ مؤقت في مرحلة ثانية ، ثم في رجوع العلاقة أخيراً إلى حالتها الأولى . وانطلاقاً من هذا التحول المنطقى ، يكرر استنتاج إحدى خصائص شخصية الراوى - تتمثل في معاناته لاضطراب داخل عميق ، بين عامل الحفاظ على علاقة التفارب بينه وبين الباشا الذى يرمز إلى السلطة الحاكمة في العهد القديم بصورة عامة ، وعامل الارتباط بالمجاشي أحد المعبرين عن التزعة الوطنية في ال «حدث» . وقد يتأثر هذا الاضطراب بدوره مع التغير للرتبك وغير القار لملاقة محمد الميلى بالسلطة الحديثة والسلطة الثنائية . فهو قد عاش مع والده فترات قلب عهدة جملة متردداً بين الدخول في الحكومة والانتماء فيها ، والمشاركة في الثورة الوطنية أو الانحزال عن كل نشاط عملى للاندساس في نشاط فكرى . إلا أن هذا التردد يتبدى مبياً عندما نلاحظ أن المشاركة في الثورة انتهت إلى حالة سلبية ، إذ فشلوا تحت العودة من جديد إلى محاولات الانتماء في المصائب الحكومية أو الانحزال عنها . فتأكد بذلك - للباحث - أن الواقع الطبقي للراوى ، والذي استتجت الدراسة نمائمه مع الواقع الطبقي للمتولف ، تطلب حل الانقسامات الآلية وعلى محاولات الرابة إلى إحداث قطيعة ثورية بينه وبين السلطة الحاكمة ومنعه من مواصلة تحييفها .

أما الصورة التى يعكس بها «الحدث» حالة المجتمع المصرى في عهد عباسى بر هتام فإنها تمتد خلال كامل المرحلة الأولى . ثم تكتمل في بعض فصول المرحلة الثانية . حيث تمت المقارنة بين بعض

مظاهر القصد العربى ومظاهر الحياة الشرقية عامة والمصرية خاصة ، وحيث جرى عرض العديد من المشاهد الاجتماعية المحلية في معرض باريس . ويكمن فحصى معاً هذه الصورة بتحديد الظروف الزمنية والمكانية المواقفة لها . بحيث يتبين عن تطور الزمن الطبقي في «الحدث» أنه لم يقع التذكير على فترة محددة يمكن ضبط الأطوار الزمنى والتاريخى لها والفترة التاريخية للمطابقة للصورة التى يقدمها الراوى عن عصره تنحصر في الربع الأخير من القرن التاسع عشر ، وفي فترة اضطراب البلاد المصرية للاحتلال الانجليزى بصفة أدنى . وباستعراض الأماكن التى وقع الانطلاق منها لأبرز عروض اجتماعية من العهد الجديد منحصرة في المدن ولم تتجاوزها إلى المناطق الريفية والقروية . ومن ثم تتجه الدراسة إلى تحديد جوانب مجتمع عصر الراوى انطلاقاً من الظروف الزمنية والمكانية التى حصر نفسه فيها . وتلصف هذه الجوانب إلى أربعة جوانب كبرى : الجانب السياسى ، والاقتصادى ، والاجتماعى ، والثقافى .

وتحليل الجانب السياسى ، وما تضمنه من صورة التركيب الطبقي للمجتمع المصرى في عصر الراوى والتحولات التى لحقت فيها ، تبين أن وضع الانتقال المهيوم الذى تزدى فيه هذا المجتمع ، حل اختلاف طبقاته ، كانت نتيجة لتدبير أساسيين متكاملين

أ - عامل خارجى

تتمثل في غزو العالم الغربى ، بحضارته المتفردة وعظه الاقتصادى ، بسمجتمع المصرى . واسبى بغرض سيطرة عسكرية وسياسية أخضعت مدينة الحكومة البريطانية في أواخر القرن التاسع عشر .

ب - وعامل داخلى

تتمثل في تعلق فئات اجتماعية محلية بالحضارة الغربية فاندفعت عناصرها إلى تمجيد هذه الحضارة ، وتحسوا لمظاهرها المادية والمعنوية ، مما ساعد على نبذة جونغسى واجتماعى ملائم لتركيز هيمنة السلطات الأجنبية على البلاد ، كما تمثل في خدمة بعض الطبقات المحلية ، وخاصة الحاكمة منها ، لركاب هذه السلطات ضيائاً لمصالحها الخاصة .

أما الجانب الاقتصادى فهو يستفيد من معاد الصورة السياسية السابقة لبعض في تجميع القطاعات الفلاحية والصناعية والتجارية . وخاصة بعد انحلال نظام الانقطاع من جهة ، وتلاشى حيلته من جهة أخرى ، وتصادف طبقة من نرجع جديد وفتت السلطات الأجنبية الدخيلة حاللة دون تطورها . وقد نتج عن هذا التحول السياسى تحول الاقتصادى واجتماعى عميق قلب أسلم القيم التى يقوم عليها المجتمع المصرى . وجملة مظاهر الجانب الاقتصادى

الحاكمية الجديدة. وكى فشل الراوى في تجميع القيم الأصلية التي يدعو إلى إحلالها محل القيم الجديدة المتعددة في المجتمع المصري، فشل المؤلف في إثبات شكل أدبي قار لـ «حديث» وهذا يقم الدليل - في رأى الباحث - على أنها بناتلان في المعجز عن تجاوز الظروف الاقتصادية والاجتماعية التي وُجدت فيها، وسحق إن تمكك من تجاوزها فكرياً فقد خضع لها عملياً.

والواقع أن استنتاجات الباحث، المألفة لهذا النوع الأخير، تمثل - في فهمي - التحلل المبعي الرئيسي الذي أصاب الدراسة. والنسج هو ما يمتد هنا، لذا لم تقف عند هناك أو هناك في فهم بعض الظواهر الخفية وتصلها. وإذا كنت قد التزمت في هذا العرض - جهد الطاقة - كتابات الباحث فيها، فقد كان ذلك، بالإضافة إلى أخرى الأمانة، بقصد الكشف عن حركة الباحث المبهجة ومصطلحه، خصوصاً أن الباحث قد بذل جهداً دولياً وعملًا مستفيضاً دقيقاً، فقبض الكثير من جوانبه مما خلق لأمعة ذكية كاشفة، لاشك في أصابته وجديتها، كما أنه يملك طموحاً مشروعاً وامتلاء بالرسالة. إلا أن هذا التحلل المنهجي الرئيسي الذي شاب الدراسة هو هذه «الطبعة الآلية». ولكن لتزجمل تناول هذه المسألة - الآن لنفسي مع نتائج الدراسة إذ أنها متكلف من جوانب هذه المسألة على نحو أكثر سطوحاً.

لقد لجأ الباحث إلى عناية تأليفية بين النتائج التي انتهى إليها إثر تحليل المظهر الأدبي لـ «حديث» ومظهره الاجتماعي والتاريخي، تلافاً للفصل الذي تم خلال الدراسة بين المظهرين، وما قد ينتج عن هذا الفصل من تفكك في أجزاء البحث ومراحله. وس نكرر النتائج التي وردت أثناء العرض، وربما ستنبئ عند نتيجة تأليفية يسطرها الباحث هـ :

إن التحول المجهز للـ «حديث»، من الشكل الأدبي التقليدي إلى شكل البناء القصصى، عكس الظروف التي تم فيها التحول. إذ أن استعمال الشكل القصصى لم يكن استملاً منطقياً أملاء التطور الطبيعي للواقع المحل لأنه من الأشكال الأدبية التي ظهرت بظهور المجتمعات الرأسمالية وتوسع الطبقة البورجوازية فيها. كما لم يكن استملاً اختيارياً من جانب المؤلفين، إذ أن ارتباط عصر بالخط الرأسمالى الغربى كان ارتباطاً مبروراً، بعيداً عن كونه نتيجة لتطور طبيعي داخل حاشية المجتمع الجديد. لذلك لا يمكن أن نشير - والحديث لازال للباحث - أن المؤلفين أبدع شكلاً أدبياً جديداً أو طور من بقاينة بكتابة الـ «حديث»، بقدر ما عكس هذا الأثر نوع التحولات المفروضة على المجتمع المصري في أواخر القرن التاسع عشر، وبقدراً ما عبر عن التحول المجهز للطبقة التي ينتمى إليها، والتي أوجت له بالشكل الأدبى لأثره، والتي تمثل كتابته تحقيق

بالعودة إلى التثبت بالقيم الأصلية التي تعددت في خضم التحول المجهز

ومن ثم تتل الدراسة في الفصل الثالث من القسم الثانى لبحث «الحركة للفائدة لتدهور القيم الأصلية داخل المجتمع المصري الجديد». وعلازمة تعليقات الراوى المختلفة ومناقشات مع بعض الأشخاص يوضح أن موقفه من التحولات الطارئة على المجتمع المصري الجديد - تجسم في طريقتين متكاملتين، إحداهما عملية والأخرى نظرية. وتتسل الطريقة العملية في قيامه برود فعل محسوسة. وتتسل الطريقة النظرية في الآراء التي يندو منها ملتزماً بها. ومن ثم تأخذ الدراسة في فحص المظهر العمل لحركة لفائدة، حيث لوحظ أنها تتخذ شكل سلسلة طويلة من حركات (خروج - دخول - خروج - حرة - خروج جديد...) قام الباحث بوضع جدول لها ميزاً نوع كل منها والظروف التي جدت فيها. وتستنتج الدراسة من فحص هذا المظهر العمل، وما تالى فيه من حركات وتداخل علاقات بين الراوى والبناء في محاولة مجرية لفهم الذات وفهم السخيل، هذه النتائج التي جرمس الراوى في الـ «حديث» حل أن يؤكد بها جدوى الحركة لفائدة التي قام بها.

١. إعادة النظر في الذات الطبقية

بحر جديد فرع العلاقة التي ينهى أن ربط الذات الطبقية بالذات الأجنبية أو الغربية

والمظهر الفكرى هذه الحركة لفائدة شديدة الاتصال بالحركة التجريبية بكل أبعادها الأخرى وكل مراحل الـ «حديث» والحركة التجريبية تتعرف من حين لآخر بسبب إثارة مسألة استوحى موضوعها من الظروف للكان الذي يوجد فيه الراوى وبعض مراقبه، فيطلق أحد الأشخاص للتفكير معه دعماً، في تحليل نظرى يحدد الحركة ويتأمل فيها. وتقوم الدراسة بمصر هذه المواقف، وبعد تحليل لاتفاق بحث راوى عن حل. وطابعه المتطور في محض متطور، تستنتج من خلال ما عبر عنه الراوى أو للتفكير معه ذهباً من حركة مصادرة سواء في المشرى العمل أو الفكرى أنها حصة اتجاهين أساسيين :

أ - اتجاه غربى إسلامى

ب - واتجاه وطنى مصرى

كما نحل موقف الراوى، بالإضافة إلى ذلك، من خلال الذهنية الطبقة التي نظر من خلالها إلى الواقع الجديد وعمل على وضعه. وقد قاد هذا إلى معاودة معالجة علاقة عيسى بن هشام بمحمد التويلحى، نتيجة للاحاطة بالتأثر بين الذمة الطبقة للراوى والواقع الطبقي للمؤلف. وأظهر ذلك أنها تماثلاً كذلك في محاولة اجتباب الاصطدام المباشر والحيث بكلا الطبقتين الطبقة الحاكمية القديمة والبقية

من ذلك المجتمع المتصور، ومستوجاتها السلوكية في التعامل من تبة وحش ووشوة، تشترك في التعبير عن اتجاه هذا المجتمع نحو تبنى خط اقتصادى وأعمال قائم على المبادرة الفردية الحرة، تجسم خاصة في تبنى الفئات جميع الأرباح ولجوبها لطرف شتى كى تسمى ثروتها، لكن دون أن تقدر على تحقيق ذلك من طريق امتلاك وسائل إنتاج متطورة الاستعمال في المجتمعات الرأسمالية الغربية. لذلك عبر هذا الاتجاه بدوره عن تردى المجتمع المصري في وضع لمرحل مجهز في المستوى الاقتصادى أيضاً. إذ ارتبط بالنظام الرأسمالى والندفع في طريقه دون أن يقدر فعلاً على أن يكون رأسمالياً، كما أن الأكرهه من المستعمرين وجدوا أنفسهم في طريق التحول للرأسمالى دون أن يكون لهم القدرة على التحول إلى رأسمالين فعلاً.

ولم يكن الجانب الاجتماعى أقل تصوراً فظاهر التحول في المجتمع المصري الجديد من الجانب السابق، إذ يرتبط أحدهما بالآخر أشد الارتباط. وترصد الدراسة مظاهر التحول الاجتماعى، كما بدت في الصورة التي قدمها راوى الـ «حديث» وقد شملت هذه المظاهر حالات مختلفة من الحياة اليومية، وتتسل في لحولات تبدأ من التحول الغربى، والتحول في الأنماط المبدئية وأساليبها، لتتد إلى التحول في اللباس ووسائل النقل، وفي البناء المهادى، ثم تتأكد في مظاهر السلوك والتنافس بين المظهر الخارجى والخطبة الداخلية، وما يستتبعه ذلك من تدهور للقيم الأخلاقية والذهبية والأصيلة، وما استحدثت من وسائل التسلية، واختلال علاقات الزواج وتذوق من المرأة، تاهيك عن ظاهرة التعلق بأسباح

أما الجانب الثانى فتلحظ الدراسة أن «حديث» يورد إشارات عديدة إلى وجود تخط فكري وثقافى، لكب متفرقة وغير مبررة. وبإعادة تجميعها وبنائها تصمها إلى أقسام ستة كبرى : التعليم، والأدب، والصحافة والنشر، والمسرح، والآثار والمتاحف، والرقص والغناء، وباستعراض أحوال هذه الأقسام نيب للدراسة أن الجانب الثقافى يتحد مع الجوانب الاقتصادية والاجتماعية في التعبير عن تدهور القيم لأصيلة للمجتمع المصري الجديد. وفي إثبات حالة الانتقال المجهز التي ترمى فيها نتيجة تحالف يوردي أو لا يوردي من قوة خارجية تمثلت في الهيمنة الغربية، وقوة محلية نابعة من شعور بعض الفئات بتخللها انحصارى لطبق أفرادها معظم المصاروة العربية ولقدوها دون أن يكونوا قادرين على أن يصبحوا عربيين

على أن روى الـ «حديث» لم يقف عند حد النقل والتصوير، ولكنه تجاوز ذلك إلى التدخل

والباحث يعتقد أن استنتاجاته هذه ثبتت نتيجة انتهى إليها بعض الباحثين المثبتين لاتجاه النقد الاجتماعي (يقدر إلى جولدمان في كتابه: نحو سيولوجيا للرواية)، ومزاعمها أن التغيرات الكبيرة داخل أثر، أو أسلوب، أو نوع أدبي أو فني، تاجمة دوماً، حتى إن جرت تغيرات ضبة مهمة، عن محتوى جديد ينتهي بخلق وسائل التعبير الخاصة به. كما يعتقد أنه يلتق مع باحثين آخرين (يقدر إلى ميشل رولان في كتابه: الرواية والقصص) في تحديدهم للأعمال الروائية وعندهم من أصول أبنيتنا الأدبية. فستدعم أن المؤلف الأول، وهذه الأبنية، في أبرز مظاهرها الخيالية هو التركيب التاريخي والاجتماعي والنقسي والذهني الذي يمثل الكاتب أحد شهوده. فالكاتب لا يؤسس شكلاً بل يكشفه.

غير أننا - مها اعطينا في صفحة ثلثة من بطور إليها - لا نرى أن استنتاجاته هذه تتوافق معها. على الأقل، في الحدود التي ولف عندها البحث. فهو لا يصر مسوغات العلاقات، ولم بكل عملية التحليل إلى مراحلها التي تقضي إلى النتيجة التي يعلها. ويكاد يردد إلى النظرية - التي رفضها واسماها تقليدية - وهي النظرية التي ترى أن الأثر الأدبي مرآة صادقة للعصر فراء يحدث عن الحضور الاجتماعي والتاريخية عاكساً تماماً مباشرة (انكساراً آلياً) بينها وبين الأثر الأدبي. وبهذا يكاد يتحول القسم الثاني من الدراسة وهو الخاص بجانب «البلاغ» إلى توثيق تاريخي اجتماعي وبحث في الطرف التاريخي الاجتماعي الذي عاصره في «حديث» ومؤلفه، ومدى صدق المؤلف في نقل صورة ذلك العصر. ومن هنا كانت «الطبعة الآتية» ظهور في ورق قليل من القصص والاستنتاجات، على النحو الذي أشرنا إليه قبل قليل، حيث هذه نماذجاً بين فضل راوي في «حديث» في جسم القيم الأصيلة وبين فضل مؤلفه في صياغة شكل أدبي محدد.

أما قضية الباحث الكبير وهي أن كل «حديث» يخبر عن شكل أدبي متحول، نتيجة لظهوره في فترة تاريخية كان التحول في جميع المستويات الاجتماعية من أبرز مظاهرها، فإنها نتيجة تضمن تعسفاً، يعود بنا إلى التفسيرات التي رفضها الباحث نفسه، والتي يمكن أن تنطبق على كل المؤلفات العربية التي ظهرت في نفس الفترة. ويعقد هذا التصريح دلالة إذا عرفنا أن محمد حسين في دراسته لبنة لطيف المصري الاقتصادية الاجتماعية، والتي نشرها مبدأ «التحول» المصنوع في تفسير تركيب ومسار هذه البنية، بمذاق آثار هذا المبدأ إلى أيامنا. فهل يعنى ذلك أن كل آثار الأدب المصري المعاصرة تخضع لنفس التفسير والتحليل؟ وإذا كان الأمر كذلك لما ظهر التغييرات والتطورات التي جرت على أشكال الإبداع الأدبي عامة وعند كل مؤلف خاصة؟

غير أن الأمر - في تقديرى - أن وشيد ثابت لم يعنى بمهيمته إلى جانبها العلمية للتعبئة، وقرع

في منتصف الطريق عند فهم على آلى للعلاقة بين شكل الأثر والبنية الاجتماعية. وعرضت دراسته لنفس المبدأ الذي استعمله مبدأ «التحول» المصنوع.

وللمرج - الذى اعتمد - يقول بأن الشكل الأدبي ليس إبداعاً فردياً، بل هو اجتماعي المنشأ، وأن هذا الشكل يعبر عن طبيعة المضمون الاجتماعي الذى يسمى إليه صاحبه أو كما يقول جولدمان «الطابع الاجتماعي للأثر يمثل في أن الفرد ليس في إمكانه أن يؤسس، على أفراد، بناءً ذهنياً مستجيباً بواقع ما يسمى بـ «رؤية العالم» لبناء من هذا النمط لابد أن يكون من الجملة، يمكن للفرد أن يقدم إلى درجة مرتفعة من الانسجام ويقلد إلى معنى المطلق المطلق والفكر المصنوع. غير أن نفس المرجح يقول بأن الأثر الأدبي ليس عدلاً اتفاقاً بسيطاً، وإنما هو عمل مركب، تشابك علاقات وتتراب في تراكم وأبنية ذات مستويات متعددة إلى أن تصل

إلى البنية الكلية للتركيب الاجتماعي. ومفصل هذه الطبيعة الاجتماعية للأثر الأدبي هو الكشف عن العلاقة بين بنية هذا الأثر والآثار الأخرى، ثم بينها وبين البنى الفكرية لدى الجماعة المرجعية التي ينتمى إليها صاحب الأثر. وحتى هذه البنية الفكرية فإنها تتضمن رؤيتين مترابطين: تعبر الأولى عن موقف الفئة الاجتماعية التي ينتمى إليها المؤلف من الواقع الذى يعيشه (الوعي الميئيق)، وتعبر الأخرى عن تصور تلك الفئة للواقع الذى تطمح إلى وجوده لمخروطاً أكثر اتساعاً وأكثر إنسانية.

ولعل لـ هذا كله ما يوضح إدراكه هذا المرجح لدى تعدد الظواهر وتراكبها، وهو ما جعله للمرجح يلقى على نفسه هذه المهام، ليتجاوز مبدأ «الطبعة الآتية»، مطلقاً نحو أفاق أرحب، ونكها أكثر علمية وضبطاً في نفس الوقت، للكشف عن هذه العلاقة المعقدة الخاصة بالقرارة بين تراكم الإبداع الفنى، والفناني عامة، والتركيب الاجتماعي

فصول

مجلة النقد الأدبي

لكي تضمن الحصول على نسختك من المحلة احرص على الاشتراك فيها.

نظام الاشتراك محدد في الصفحة الثانية



مؤلفات: دكتور دهبش الطبرمبة

مؤلفات الدكتور داجش السفة الطنج

- [illegible]

خبرنا العلامة الفاضلة توفيقية المصطفى المصطفى المصطفى
في عصره المبارك

١. عاتق العبد الصبيد ٦. جبل القذات	١. نزلت وشرب	١. ذكوات فاسق
٢. آتانا ارفاشم	٧. روع نقي	٢. افرح و اراج
٣. يبركة القحارة	٨. عباله مجنح	٣. اناسية عاشق
٤. الفار من شجر	٩. ميتارة حب	٤. الحانة لبيد والفاة
٥. اناسية صبيد	١٠. الحاشه عامر	٥. من اللامع
٦. لغاي كبريت		

سَمِعَ وَتَحْمِيلُونَ كِتَابًا

دار النشر: المطابع للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ص 273، رقم 4-717.

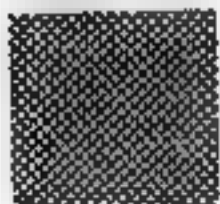
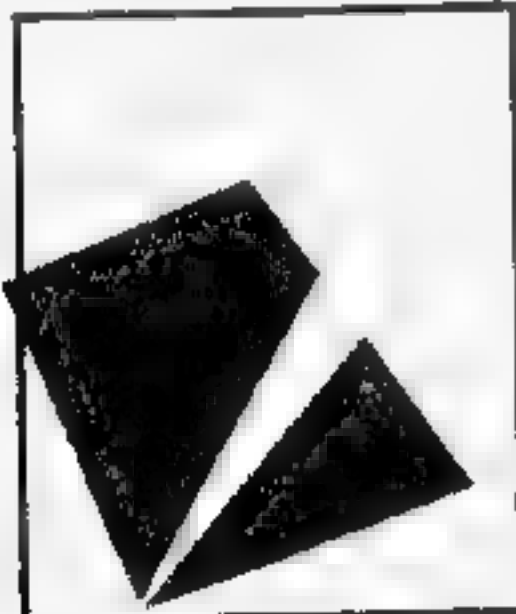
جميع هذه المؤلفات هي بحوث في جريدة القاهرة المجلد الثالث عشر ككتاب ١٩٨٩
منه ٥٩ مايو سنة ٩ فبراير - جناح دار العصر الجاهلي - سراي رقم ٧

الأسنّة

والنقد الأدبي

في النظرية والممارسة

تأليف: د. مورييس أبونا ناضر
عرض: شكري ماضي



في فترات الانحسار العام تستعمل الامة النقدية والنظرية - وكالمادة في مثل هذه الأحوال يحاول بعض المثقفين التخلي عن استغلال ما تفرزه المراحل الانتقالية من ركود ظاهري - فيبدون أنهم بقرّة في محاولة ليريدوا ولحريز مقولات وأفكار استهلكتها منذ أملاً يفعل حركة الواقع الموضوعي التي لا تعود إلى الزوال

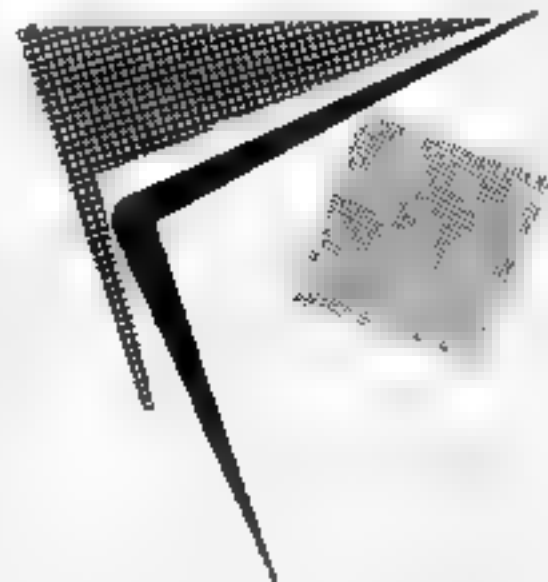
وبمناس ذلك على صعيد النقد الأدبي في الوطن العربي هذه الأيام في المحاولة القديمة الجديدة لرفع شعار الفن للفن - وحسن عروقه يحسن المصداق لكلاً بحسب مذهباً - ومن المبدأ أن لا نذكر أن هذا الشعار كان قد نزل إلينا خطأ قبل عدة عقود - حيث كان عند أصحابه الغربيين أصلاً بمثابة صرخة احتجاج - إلى تحول الفن إلى سلعة في العالم الرأسمالي - لكن بعض نقادنا تلقوه وحملوه مصادراً لفكرة الالتزام أو للفن للمجتمع

وفي هذه الأيام يتم رفع ذلك الشعار من جديد برؤية مركزية خادع - ونحت أسماء جديدة هذه المرة - مثل البالية أو البهوية أو الأسبسية وهي تسميات متعددة تسمى واحد - ونهش الدهوات الجديدة - كما هي العادة - متشعبة بالحرص على أدوية الأدب وفنية الفن - وبإدعاء مزيج للعلمية والدقة - وعرب بالاحصاءات والجداول والأسماء المتعاقبة والمتزاوية ! ثم يجمع روجت كثيراً عند المناهج التي تربط الأدب والظاهرة الثقافية بعامة بحركة الواقع الموضوعي

والممارسة لأنه يتيح للمرء - كما يوحى عموماً - أن يتعرف على المراكز النظرية والصيغ المبدأية
سبب حرص هؤلاء الكتاب باستيعاب كل جديد به - وسأفهم عند هذه النقطة النظرية والتصنيفات -
موضحاً ومعلقاً قدر الإمكان - وسأفهم ذلك بكلمة
موجزة تناقش أهم القضايا التي يطرحها هذا المسح
على الصعيد الأدبي والنقدي والعكري كدبت

وسأفهم أن هناك حاسة للشيء والأشياء - إذ
ظهر مؤخراً عدد من الكتب النظرية والتطبيقية
والمتحججة لهذا المسح المحدد في هذا الوطن العربي
كما - جمعت بعض المجلات أعداداً خاصة بشرح
مفاهيمه ومناقشته وما إلى ذلك

وبمثل من النقد ان يحرص على تكتل الأفكار
مورييس أبونا ناضر - وهو ناقد محقق على ما
يبدو - الأسبسية والنقد الأدبي - في النظرية



تمتد صفحات الكتاب إلى (١٦١) صفحة من القطع المتوسط ، ويتألف من مقدمة وخاتمة وبينهما سبعة فصول هي

الفصل الأول : ألف ليلة ويلة والناس للوظائف .

الفصل الثاني : ألف ليلة ويلة وديار الوظائف

الفصل الثالث : طراحيين بيروت والأشخاص

الموسم .

الفصل الرابع : الأهازج والسرد القصصى

الفصل الخامس : بقايا صور والزوايا القصصية

الفصل السادس : موسم الهجرة إلى الشمال والوصف القصصى

الفصل السابع : الشهاد وعالم النوى

في مقدمة الكتاب ، وحتى يوم الكتاب المنهجى صحت احدا ، بهاجم بعض المناهج التي تسمى بدراسة إحد الأدب ومخططه وأسبابه الخارجية ، وينسب الكاتب بأنها تقع في شرك التفسير التعميل أو في سبيلها إلى تفسير النصوص الأدبية في ضوء سببها لاحتياض ، لأنها لا تصف الأثر الأدبي بالذات حتى نلح على وصف العوامل الخارجية أو ثم يضيف بأن ردات فعل عند حدوثت ضد هذه المنهج المبالة ، تبحث في التعريف على دراسة الأدب من الداخل ، أهمها المنهج الأسبوعية أو علم اللغة العام ، وهو الذي يذهب إلى البحث عن خصائص الأثر الأدبي ، أي إلى الحكاية والأسبوعية والإيقاعية ، لأن الأسبوعية تسمى بوصف اللغة على كل المستويات (صورية ، تركيبية ، دلالية) . فالأسبوعية بهارة أخرى - هي الدراسة العلمية للغة في مظهرها الحسى في الكلام ، أما الكلام الأدبي فهو مجموعة من الجمل لها وحدانية الميزة ولها قواعدها وقواعدها ودلالاتها . والأسبوعية يعاملون مع النص الأدبي كما يعاملون مع الجملة ، فالجملة كما هو مطلق عليه أسبوعياً لأبلة للوصف على هذه مستويات (صورية ، تركيبية ، دلالية) ومن هذه الصيغيات يلمس القارئ تحلياً عما يميز الأدب عن غيره ، لأن أي أثر لغوي غير أدبي هو مجموعة من الجمل القابلة للدراسة . ثم إن تعريف الأدب بأنه جسد لغوي (ص ٨) وبأن قوامه اللغة أو مجموعة من

الجمل ، هو تعريف مبسر ، فضلاً عن أنه يثير الكثير من المشكلات التي تحتاج المرء لمناقشتها إلى صفحات كثيرة . ويمكن أن نغير هنا إلى أن تكون اللغة مادة الأدب لا هي مجال أن الأدب هو اللغة ، فالخبر مادة القتل ، لكن القتل ليس مجرد حبر ، ومن المثير أن تعرف القتل بأنه جسد حجري .

يبد أن الكاتب يحضى لشرح مرتكزاً آخر فيقول إن نظرية المستويات التي تأمل بها الأسبوعية على صعيد الجملة تتطهر على صعيد النص من خلال عدة مستويات ترتبط معاً هي مستوى الوظائف - مستوى الأعمال - مستوى السرد - مستوى النص . والأسبوعية يمزجون النص إلى نوعين من الوحدات : وحدات أساسية هي أعمال أشخاص القصة ، ووحدات ثانوية أي أوضاع الأشخاص وأحوالهم والوحدات الأساسية هي الوظائف ، لكنها تدر من أعمال الأشخاص لا من دوافعهم واستعداداتهم البهية والوظائف - ألبا - التي تشكل الفواصل الأساسية في القصة ، وهي بالأساس ثلاث : بالوظائف من تعدد هويات الأشخاص الذين يقومون بها (على لأم أمر عطف امرأه ، وبالوظائف - فاق - بالوظائف عطف طفل ، فان الأعمال التي قام بها هؤلاء تعد من وجهة نظر أسبوعية من إوطيلة واحدة هي : الخطف . أما الوظيفة الثانوية فهي التي تحلأ الحيز السردى بين وظيفتين أساسيتين . والكاتب يؤكد أنه سبق فقط عند الوظائف الأساسية في النصوص وبعد تعقيد الوظائف الأساسية في القصة ، يتم الانتقال إلى خطوة أخرى يسميها الكاتب : الاجراءات التركيبية ، وهي تحويل النص إلى حالة مستقرة من ككل العناصر اللغوية وذلك باتباع الخطوات التالية :

(أ) تخلص النص من لغة الشخص . وتوضع بدلاً منها لغة العوامل : العامل القائل ، العامل المؤثر ، العامل المساعد ، العامل المتأثر .

(ب) تخلص النص من جميع الإشارات التي تدل على المكان والزمان .

(ج) تخلص النص من جميع العناصر ذات الصلة بخصايه (أي تلك التي تسمى إلى تطويل الحادثة) .

وعملية التحويل هذه - أو التخليص على حد تعبير الكاتب - يجب ألا تتعثر القارئ ، لأن القصة عند الأسبوعية «تشارك الجملة من حيث هي مجموعة من الجمل» (ص ٢١) - على حد تعبير

دولان بارت ، وأحمد رواد النقد الليوى و لأسبوعية بل عند قراءة تصنيف الوظائف يقول الكاتب : إذا كانت الوظيفة عملاً يقوم به شخص داخل القصة فإن الأسبوعية يعتبرون في الأسئلة التي تطرح حول هوية عامل العمل أو فاعل الوظيفة (أهو إنسان أم حيوان أم شيء) وسؤال أية وسيلة استخدمت (إقناع ، عش ، حنف) ومن أجل أية غاية (للمساعدة ، للانتقام ، للإساءة) - يعتبرون هذه الأسئلة كلها هامشية (ص ٢٨) ... وحتى عند إحصاء الوظائف ، وهي المصنوعة التالية ، فإن الأسبوعية يعتبرون أن الوصف الأدبي للمصنوعة مثل موضوعه الزمان والمكان وهويات الأشخاص وانتماءاتهم العرقية ، وصفاتهم الخلفية ، كل ذلك لا يشكل وظيفة قائمة بذاتها ، مؤثرة في السياق العام للقصة (٢٩) كما يقول ن بروب . أما الوصف الأول لأبطال القصة فتنجم عادة الوظائف التالية

- (أ) الابتعاد : الشيخ يترك أهله ، الأمير يذهب للصيد ، يبعد عن بيته لمجرد حصداً سحرياً ، الموت قد يكون أحد أسباب الابتعاد الخ
- (ب) الملح : (ج) القصص
- (د) الزواج : (هـ) المعزى
- (و) الإخبار : (ز) الإساءة

وهكذا . . الخ

ويقول الكاتب أخيراً أن هذا المخطط للوظائف «قابل للتطبيق في حالات عدة ، في القصة كما في المسرحية ، في السبائك في الرسوم المتحركة ، وحتى في الشعر القصصى» (ص ٤٤) ٧١

لكن خطوات التحديد وحذف موضوع الزمان والمكان وعدم الاهتمام بهوية الأشخاص وانتماءاتهم وصفاتهم ألا تنهش الشعبية القوية ؟ ثم بعد ذلك ما الذي يبين من القصة القوية ؟ وأخيراً إذا كان مخطط الوظائف ذلك قابل للتطبيق على كل شيء ، الذي يميز الفن الروائي عن الرسوم المتحركة أو بقية الأعمال الفنية ؟ قد يجد الأسبوعية هذه الأسئلة إشكالية ، ورعاً رأوا أنها لا تتعلق بالأدب والفن ، لأنهم لا يعتبرون بالتاريخ ولا بالإرادة الإنسانية ولا بتأثير الزمان والمكان !!

وعلى صعيد التطبيق سنبرر أكثر تفصيلات المنهج ، ومتلوب النصوص وسيلاني، أصحابها ..

في الفصل الأول «ألف ليلة وليلة والناس والوظائف» يصف الكاتب عند مسألة تاريخية النص فيقنع في تحقيقات وتفاصيل فاصحة ، ويلجأ - ربما بسبب ذلك - إلى عبارات نهجية ، يقول إن كل قراءة معص عن نص ما مهددة منذ البداية بتاريخ النص الذي تقرأ . ويضيف بأن رفض تاريخية النص (وبخاصة النص موضوع البحث ، أي ألف ليلة وليلة) يعني التخلو في حالات كلامية مع صانع هذا التاريخ (أي مجموعة القراء والنقاد والمترجمين) . أما قوله فيمن التواطؤ معهم حول تحديد ماهية قراءة النص وكثافته . وبين هذين الموقفين اللذين يحددهما الكاتب يستلجج بجنار موقفاً ثالثاً في قراءة ألف ليلة وليلة . وهذا الموقف لا ينحس عن علاقة النص بعالمه وتاريخه !! ولا يحصل النص عن الأفكار السابقة التي حددت هيكلته وحددت ذاته الظاهرة والباطنة ! وإما يسي إلى استبعاد هذا التاريخ كلها دعت الحاجة . ومن ثم لسخره (الهامورد هنا على التاريخ) بشكل يتأقح مع المنهج الذي ارتضاه قراءتنا ، وهو جعل القراءة الدلالية للنص . من علم النفس الأدبي إلى علم الاجتماع وتاريخ الفنون والأفكار (ص ١٦) لمع أن الكاتب قد رفض أية علاقة بين النص والواقع الخارجي ، ودعا إلى دراسة النص من الداخل فقط فإننا نراه في هذا الموقف الثالث على حد تعبيره مضطراً إلى الارتكار على «خارجيات النص» كما سماها سابقاً ... لكن الأهم من هذا أننا حل صعيد التطبيق لا ننس أي أثر لاشيحاء التاريخ أو تسخير ، بل لا يحس أن الكاتب يتحدث عن نص فيثاليغوالأفرب من هذا أن الكاتب يفر بعد ذلك بقليل أنه سيركز على الوظائف الأساسية بنية بيان النظام الذي يتحكم في عناصر النص بجمعه . ثم يضيف مناقضاً كلامه السابق - وذلك لأن عقلانية النظام حدثت بدلاً من عقلانية الشرح والتفسير [نذكر هنا بأن الشرح هو دراسة علاقات النص ، والتفسير هو ربط النص بواقعه الاجتماعي التاريخي] التي انقضت بانقراض البحث عن مسببات الأشياء وعقلها (ص ١٧ وما بعدها) ٩١! ثم ينتهي الكاتب بوضع محط للوظائف هو النظام الذي يتحكم في نص الثيالي وهو لا يختلف عن محط - الوظائف الذي أنشأنا إليه قبل قليل

في الفصل الثاني «ألف ليلة وليلة والناس والوظائف» يعرف المؤلف القصة بأنها مجموعة من الوظائف (ص ٥٧) ، ثم يقوم بتصنيف الوظائف إلى وظائف المنع ، عرق المنع ، الخطف ، استعادة المخطوف ، الإساءة . الخ ولا شيء غير ذلك . ثم يتحدث عن مرواجية الوظائف أو تماثلها ويقول إن عدة وظائف قد تأتلف لتكون وظيفة إيجابية تماثل وظيفة سلبية سابقة هي الإساءة . ثم يصل إلى نتيجة هي أن النتائج الزمى للوظائف ليس على مس الوتيرة ولكن ماذا يعني ذلك ؟ ولماذا ؟ وما فائدته لنص الثيالي ؟ هل رادها فية أم جعلها رديئة ؟ أم أنه ميزها عن غيرها من الأشكال ؟ كل هذه الأسئلة لا تدور بالفتح في ذهن الكاتب ولا يستطيع سبجه أن يقرئ بها فصلاً عن أن يجب عها

أما الخيز الزماني والمكاني للطل قيسل في أرج عطيات تباً لتصنيف الوظائف هي : الذهاب ، الانتفال ، العودة ، الوصول المنع . وهذه المخطات تنى بالشكل التل



وهذا الخيز الزمكاني لا يوضح أ هو في الثيالي أم في قصة أخرى ، لأن هذا المخط بعد تجريداً شديداً للزمان والمكان ، وهو يعبر - في التحليل الأخير - عن الرؤية السكونية لدى الأكسين

في الفصل الثالث «طواحين بيروت والأشخاص للعامل» ترداد محطوت المنهج ومركزاته الفكرية وضوحاً ، إذ يعرف الكاتب الأشخاص ألياً بأنهم ليسوا كائنات ضية بل مشاركي ، فالشخص من وجهة نظر ألي لا يجد بمجوله أو استعداداته البيئية أو الخلقية بل بموقفه في داخل القصة . وللفوضيح يضيف الكاتب أن الكلام عن موقع الشخص في داخل القصة يعني بكلمة أخرى الكلام عن شخص يعمل صلاً ما ، شخص يلعب دوراً ما ، ومن ثم يرم إلى هذا الشخص أو ذلك كوظيفة نهجية ولا شيء آخر (ص ٦٠) فتجديد الشخص بالعمل الذي يصله أو الفصل الذي يضلعه يبع من مفهوم صرفي نحوي (ص ٦١) ، لأن الفاعل النحوي على مستوى الجملة هو الذي يقوم بالعمل ، وهو ذاته الفاعل المنى على مستوى القصة . وهنا يقدم الكاتب تعريفاً جديداً للقصة ، حيث تصبح القصة مجموعة أصالة أو مجموعة أهال ، تقوم بها جماعة من العوامل يصل

عددها إلى ستة هي : العامل الذات ، العامل الموضوع ، العامل للمرسل ، العامل المرسل إليه ، العامل للمالكس ، العامل للمساعد (سيأتي شرح ذلك) . ثم يضيف - وهو الذي يدعى احرص على الخصائص الأدبية في الأثر الأدبي «وهذه العوامل موجودة في كل عمل تواصل ، سواء أكان فنياً أم ظاهرياً أم سياسياً» (ص ٦١) ، بل إن توزيع العوامل أثبت قابلية للتطبيق على كل حالات الحياة ، وهو يشكل في نهاية المطاف البنية الأساسية لعالم المنى بها تنوعت هذه البنية وتعددت من ضمع إلى آخر (ص ٦٢) وهذا يؤكد أن هذا المنهج لا يعبر أي الصعات إلى استقلالية الأدب والنس وإلى قوايها الخاصة ، ومن ثم يصبح عاجزاً عن القيام بالمهام التي يدعي أنه وجد لأجلها .

في طواحين بيروت يظهر توزيع العوامل عبر محتل يصعدون عدة وظائف ، هي من باب التذكير : المنع ، الإساءة ... إلخ هذه الوظائف وراها أشخاص بملولها في النص ، لكن الأكسين لا يفرقون بين الإنسان أو الحبر أو الرقم ، لأن منهم عندهم والأساسي هو وصف الوظائف ، أن أمثل كي صوغه انطلاقاً من وصف الوظائف التي تشكل هيكل القصة ، من دون الأخذ بالاعتبار طبيعة الممثل ، فقد يكون حيواناً أو إنساناً أو جيباً ، أو يكون فكرة أو شيئاً ما . كما أن صياغة الممثل لا تتم بناء على المواقف أو المبول التي تدببه إلى القيام بهذا العمل أو ذلك ، وإنما على أساس الأعمال التي يقوم بها ، وما يرتب على هذه الأعمال من نتائج داخل السياق العام للقصة (ص ٦٣)

في طواحين بيروت يضطر الكاتب إلى تحييض عدد المثلي (الشخصيات) لكثرتهم ، ثم يجرهم إلى عوامل كي يسي له المكشف عن البنية المذكورة على حد تعبيره .

- (أ) فئة العامل الذات والعامل الموضوع
- العامل الذات : هو البنية قيمة .
 - العامل الموضوع هو الشيء المنقود المثني المتوق إليه ، ويحدده الكاتب بضموحها إلى تكللة دراستا في بيروت .
- (ب) فئة العامل المرسل ، والعامل المرسل إليه
- المرسل : هو قيمة أيضاً (إذ يقول المؤلف إن العامل الذات ينسج في العامل الموضوع في طواحين بيروت)

الإسقاط ، ولا الخلق منها . ويتضح تشويه الشخصية الفنية ومواقفها حين نلاحظ أن هاني الراعي يوضع مع فئة اللعين لأنه أعلن نجمة عندما وقعت أمام الجليلة ، ثم يوضع في فئة الشخص المرحوب فيه لأنه يهرب من الزواج بتسمية بالتسوية لأنه مسموح بالزواج وتسمية مسلمة شبيبة كما تذكر الرواية . لكن لا يتم بذلك كما صرح ؟ ثم إن الست دور التي آوت نجمة في منزلها لتتغل جبالها وتغري بها ، تخرج الست دور في دائرة اللعين مرة (لأنها آوت حبس) وأخرى في دائرة اللعين (لأنها خرجت بها) . لكن الكاتب يستنتج من هذا المخطط أن الأشخاص في طواحين بيروت ينقسمون إلى سكرين ، وهم اللعين يحافظون على تطور نفسي واحد ، وديناميين ، وهم غير المتناسقين نفسياً . ثم يخلص إلى القول بأن « دينامية الأشخاص وسكونيتهم تكشف أن النموذج الفني الذي يتشكل من الأشخاص في طواحين بيروت نموذج مبنى على مفهوم يذكركم بفحص الكلاسيكيين ، حيث البخيل يظل محبلاً ، والأب يظل أباً ، والمرأة العاشقة تظل عاشقة ، ولا حال في نموذج من هذا النوع لأشخاص أنصاف ملائكة أو أنصاف شياطين ، لهم إما ملائكة أو شياطين » (ص ٨٠) .

هذه هي النتيجة التي تنتهي إليها الدراسة الألية المطولة التي تدعى أنها تنهت بالآخر الأدبي فقط ، وبالكشف عن بنيتة الفنية ونظامه . وبالنسبة لآدم أن يلاحظ المرأة مقدار الطاقة الصالحة حين يلمس أن هذه النتيجة - لو أنه سلم بصحتها ، وهو أمر غير ممكن على أية حال - يمكن أن تستخلص بشكل أوضح وأبهر دون تشويه للشخصية الفنية أو اختزال لمراقفها ، ودون هذه التفسيات والمجدول والنسب والدوران في حلقه معرفة . هذا فضلاً عن أن شخصيات طواحين بيروت لا يمكن أن ينطبق عليهم ذلك التصنيف . فتسمية ابنة الحبوب تنتقل إلى بيروت للدراسة الجامعية ، وهناك تشترك في الانتعاش الطلابية ضد السلطة ، ونشأ في عهده الطائفة . وتبقى برمرى وعدو هاني الراعي الذي يمر بها فتتحول إلى بوهيمية ثم تنضم إلى أحزاب ساسة وتكتشف ريفها . وتصل في نقابة عمال المرأة . ثم تنضم إلى المقاومة المسلحة ضد ماركس باختصار ، فهل هي شخصية ملائكة أو شيطانية ؟؟ وحتى برمرى وعدو ، الذي يقول عنه الكاتب « رمز الرعد الخيفي القائم على انتهاك جميع الأديان التي يقوم عليها المجتمع » (ص ٦٤) - برمرى

(أ) البطلة - نجمة ، وهي في ضوء أعمالها وليس في ضوء ما تحول به من صفات فكرية أو حصال عقلية أو مشاعر هو هذا الشخص أو ذلك

- تحرق للوانع
- تعرض نفسها لتجارب
- تقتل في محاربا كلها
- اقرب من المجتمع والجمهور إلى الفنانين .
- (ب) الشخص المرحوب فيه أو الشيء المفقود إليه :
- ١ - الجليلة : حلم نجمة الأول كلها غالباً
- ٢ - رمزي وعدو : عقبة في تحقيق لهايتها ، ألقدها طويلاً .
- ٣ - هاني الراعي : يهرب من الزواج بتسمية بالتسوية

(ج) اللعين أو اللعنة

- ١ - اللعنة الأم تعطي نجمة المال .
- الأب يطلع نشاط نجمة للدراسة .
- ٢ - اللعين هاني الراعي يبيع نجمة عندما وقعت أمام الجليلة
- زورب تساعد نجمة في حياتها اليومية
- ماري تساعد نجمة
- الست دور - تعين نجمة بإيوائها في غرفة من غرف بيتها الكبير

(د) اللعين ، اللعنة :

- ١ - اللعين أوديت تحب جابر بأن لأخته نجمة ثلاثة عاشقين الست دور وأكرم ملودي يفران بتسمية
- ٢ - اللعنة جابر يضرب أخته في المهديّة ، ويسمى قتلها في بيروت
- حين القوي يسطع نجمة بالموسى في وجهها

والكاتب يفر بعد ذلك أن هناك بعض الشخصيات التي تعطي دائرة أعمالها فالفن يتحول إلى شخص مرحوب فيه ، للعكس يتحول إلى مساعد . ولكن يبقى الشيء هنا إلى أن الشخص لا يندرج بين الاعيار القرف الذي تحت فيه الإحالة أو

- يرسل إليه متابعة الدراسة وهاني الراعي ورمري وعدو (كدست يتدبر هذا العامل الموضوع بانعاس ليرسل إليه)

ويخلص الكاتب إلى نتيجة مؤداها أن هادي الانتماء لها دفع دلالاً ، إذ يكشع من الستات الفردية ببطة ! ويقرر في الصفحة ذاتها (ص ٦٥) أن هذه الفتات تبدو متباينة وغير متدعة في ألب ليلة وليلة . ولا يذكر الكاتب ما الذي يرتب على هذا الظاهر !

(جـ) فئة العامل المساعد والعامل المعاكس :

- المعاكس أعوها جابر وصديقه حين القوي فقط
- المساعد لأم فقط .

هذا التقسيم يوضح كيف يتم في المنتج الأليسي تجريد البيئة والمجتمع ، واختزال الشخصيات الفنية . فتسمية ابنة حبوب ، التي تبحث عن الحرية والمهوية وعروبة لبنان ، تختزل إلى نجمة التي تبحث عن دراستها فقط ، العامل المعاكس البيئة في محنا ومخاناتها ليس هو المجتمع وبنيته ونظامه (هذه الكلمات الهية لدى الأكسيين والتي يستخدمونها في غير موضعها) بل أنتوه فحسب ، الذي يحاول كلها لأنها تسكن في بيت القوادة الست دور ! والعامل المساعد ليس الوعي والنقطة والظلمات التي اكتسبت نجمة نتيجة لجربها المتعددة ، بل الأم التي أعطتها عدة ذرات لتدفع قسط الخدمة . ثم إذا كان الأكسيون يركزون على الوظائف التي تشكل وحدها هيكل القصة - على حد تعبيرهم - فهل يمكن أن نجد اعتناء جابر وصديقه على نجمة وظيفة ثم عاملًا معاكسًا أهم - بالنسبة للسياق الروائي - من اعتناء إسرائيل على مصادر بيروت ، أو انتعاش الطلاب وإصابة نجمة فيها ، أو الطائفة وأثرها في رواج نجمة ، وهي المصادر الرئيسية في رواية طواحين بيروت التي تصور الصراع في لبنان إثر هزيمة يونيو . ومع أن الرواية تقدم شخصيات نموذجية (عيسى لوكاشي) فإن الكاتب يذهب إلى تحييدها - نموذج العوامل في القصة - (ص ٧٠) إلى أن الذي يترك نموذج العوامل هو الشهوة أو التوق فقط ، وهو يهوى إلى هذه النتيجة بعد استخدام جدولين تروحي اندمه والعلمية ! ثم يقسم الممثلين بأدوارهم في القصة من خلال دائرة أعمالهم فقط ، ويخلص إلى التقسيم التالي الذي لا يختلف عن المخطط السابق :

رعد هذا ألم يترك في توعية نخبة وفي الانتعاش الطلابية ؟ ألم يتعرض لامتناع السلطة إياه بسبب مقالاته التحريضية ومواقفه المؤيدة للطلاب والفدائيين ؟ صحيح أنه انتهى إلى انتحار دعيص ، لكن شخصيته هذه لا يمكن وصفها بأنها شيطانية تحت أو ملائكية تحت . والأمثلة كثيرة على ذلك .. ولكن الأهم من هذا هو سؤال الكاتب بعد هذه التطويل : أين الرواية ؟ وما الذي جعل من طرابلس بيروت عملاً شياً ؟ وهو ما يريد أن يكشف عنه بواسطة مسجعه الجديد . ثم أين مية الرواية القبة ؟ وأين نظامها أو حركاتها التحتية الخفية ، التي لا يستطيع أن يراها - على ما يبدو - سوى الكاتب وزملائه من البيرويين والأكسنيين ؟ ولنغزاً أين علم اللغة العام وتطبيقه على لغة طرابلس بيروت التي لم يتكلم بها الكاتب كلمة واحدة ؟!

غير أننا لا بد أن نهمل الكاتب للإجابة عن تساؤلاتنا ، لأنه بطاقتنا في الفصل الرابع والأخير والسرد القصصى : بأن دراسته لألف ليلة وليلة وطراحي بيروت حاولت أن تكشف عن ثلث مائة التي تحدد أشكال المضمون من دون أن نرى من قريب أو بعيد بأشكال التعبير . وهو الأمر الذي يسمى لإبرازة في دراسته رواية الأنهار . ولكن الكاتب لا يحاول أن يفسر ما يعيه بشكل المضمون وشكل التعبير . فهل هي ثالثة الشكل والمضمون من خلال الألف ليلة وليلة ؟! قد يكون ذلك ، لكن الكاتب يركز في رواية الأنهار عن الوظيفة القبة للزمن الروائي (، متحيراً ذلك جانباً من جوانب أشكال التعبير . وهو يفهم الأزمنة في الرواية إلى ثلاثة

(أ) النسق الزمنى الحافظ :

أى العودة إلى الماضي من خلال الحاضر ، ويشتمل في الرواية بالعودة إلى الوراء لاكتشاف إنكار إسحاق المبارى لصالح كامل .

(ب) النسق الزمنى الصاعد

• صعود زمن الأحداث من الحاضر إلى المستقبل ، وهو يورى زمن كتابة القصة

(ج) النسق الزمنى المتقطع

هنا يتقطع الأزمنة في سيرها من الحاضر إلى الماضي أو من الحاضر إلى المستقبل لتستقبل زمناً آخر يوسع مدة جريان الأزمنة بإحجام أحداث جديدة تشكل أحياناً قصصاً صغيرة في داخل القصة الكبيرة

ويشير بعد ذلك إلى المفارقات الزمنية ، فيذكر أن استرجاع الماضي يتم عبر ذاكرة فردية (أنا) وأن استشراف المستقبل يتم عبر ذاكرة جماعية وأنا فردية ويحاول الكاتب أن يحدد ويحصل فيما يسميه تقنية السرد القصصى يذكرها

(أ) الخلاصة

لتلخيص عدة أيام أو أسابيع أو سنوات في مقاطع أو صفحات قليلة دون الخوض في ذكر التفاصيل مثل (الدراسة المتوسطة أنصبتها في مكان ، والإعدادية في مكان آخر ، وما هي الجامعة تلقى في الخ

(ب) الوقوف

الوقوف بنية التأمل في مشهد أو لوحة أو شيء ما .

(ج) الحظف

حذف سمومت عشر سنوات . ومع أن مثل هذا الاستخدام يعتبر تعبيراً سادجاً وسطحياً لكن التغيير فإن الكاتب يقول إن الحدث يعكس معاناة روى الأنهار للقل الزمن وبصياته

(د) المشهد

تولى الأحداث بكل تفاصيلها ، أي أن المشهد على عكس الخلاصة . والكاتب يتطرق في هذه القضايا من مقولة ألسنة مفادها أن تدخل الأزمنة وتدخل القصة حمل جبال تحت ، لا يؤثر على الأحداث من حيث المظهر والوجود ، وإنما من حيث الصياغة والتزيين (ص ٨٥) ولابد أن نشير هنا إلى أن ترتيب الأحداث في رواية الأنهار يؤدي إلى تدخل الأزمنة ، أي أن تدخل الأزمنة هو نتيجة لترتيب الأحداث ، ومن ثم فإن تدخل الأزمنة جزء من ترتيب الأحداث . ولا يستطيع تبعا لذلك أن تدخل بين تدخل الأزمنة ووجود الأحداث . ثم إن ترتيب الأحداث بشكل متناوب ، وتداخل الأزمنة ، يهدف إلى تأدية أغراض فنية وفكرية معاً (شعر إليها بعد قليل) ، إذ لا وجود لما يسميه الكاتب بالخيال البحت ١١ وقصلاً عن أن التضمين المذكور للأزمنة لا يتعدى حدود الوصف فإن الكاتب يخلص إلى نتيجة تسم بالتعميم الشديد ، مفادها أن تدخل الأزمنة يسمى لإيجاد نوع من التأثير

التي المباشر على قرائه ومستعبيه ، وذلك من خلال خلق نوع من التأزم الدرامى يستدعى التشويق والرهيب لدى القارئ بالتركيز على عمل لم يت بعد ولكنه ابتداءً جزئياً (النسق الصاعد) ، أو بالتركيز على عمل قائم ولكنه محاط بالأنغاز (النسق الحافظ) أو بالتركيز على عمل يتجه نحو التنبؤ (التصميم) (ص ٩٣) وهذه النتيجة لطرح سؤالاً مشروعاً وهو أن الكاتب اضطر إلى ربط توظيف الزمن بالتلق ، أي بشيء خارج النص ، وهو الأمر الذي شدد في رفضه منذ البداية ، ومن ثم فهل يفرض ذوق الجمهور أحياناً أشكالاً فنية معينة ، أو توجب تقنيات محددة ؟ ثم هل يؤدي تطور نوعية الجمهور إلى استخدام تقنيات جديدة ؟ هذا فضلاً عن أن الفرد لا بد أن يشير إلى أن دراسة الكاتب للزمن الروائي وتناججه جاءت مبصرة فزولف الأنهار يختار تواريخ مهمة لتسور فيها أحداث روايته حتى عام ١٩٦٨ و ١٩٧٢ وهو اختيار له وظيفة مهمة بلا شك ، ولكننا لن نقف عند ذلك دروا للإسهاب ، وسنكتفى بالقول إن تدخل الأزمنة ووظيفتها في رواية الأنهار لا يمكن أن نحصل بعيداً عن المكان والشخصيات ورواية الأديب المستندة من العالم الروائي ، فالأديب يرى من خلال تدخل الأزمنة أن يجعل الزمن الروائي عذماً للمكان ، ولذلك يفقد الزمن أهم خصائصه ، أي التتابع ، أما المكان فهو واضح جداً ، وهو الأمر الذي يهدف من وراءه الأديب إلى أن يقول إن المكان - أى بغداد - قد تعبر بعد ثورة تموز ١٩٦٨ ، في حين ظلت بعض الشخصيات البسارية المتطرفة متشبثة بمقولات جامدة ومواقف متشجعة ، أمثال إسحاق المبارى . وكذلك يهدف الأديب من خلال العودة إلى الماضي (أو تقنية النسق الزمنى الحافظ على حد تعبير الكاتب) إلى الكشف عن ماضي الشخصيات كما يصير لخطتها الحاضرة ، أي أنه يريد أن يوضح أن تشنج إسحاق المبارى هو صفة ملازمة له أو جزء من طبيعته . والأديب يهدف بالطبع إلى إدانة الفردج ، لدرجة أنه يمد استشهاده مع المقاومة الفلسطينية نوعاً من الانتحار ، في الوقت الذي يريد أن يسلخ فيه - بالمقابل - مواقف صلاح كامل الذي يتعاون مع السلطة

الخدمة بدعوى أنها توست إيجازات يبنى
تسبب

من هذا يتبين أن تدخل الأرملة بهدف إلى
أغراض فنية وفكرية معاً ، فغرضها في التحليل الأخير
رؤية الكاتب ، أى موقفه ، حيث إن الرؤية
القصصية عند الأليسين تعنى شيئاً آخر غير الموقف أو
الحكم ، كما سرى في الفصل الخامس بقاياها صور
والرؤيا القصصية .

وفي هذا الفصل يستند الكاتب على مقولات
أليسة تناقض والمقدمات الأولى ، إذ أن الكلام
الأدبي هو "ككل كلام" - واقع أليسى قابل للدراسة
هذا الكلام بتجسده على الورقة أو أية وسيلة أخرى
يعكس بصيات قائله ، ويحدد المحاطب الذى توجه
إليه أنا القائل . إن الحوار بين المتكلم (القاص)
والمحاطب (المتسمع أو القارئ) يكشف عن النفس
الذى يحيم على كل كلام أدبي من حيث تأكيد هذا
الكلام أحياناً على هوية القائل وأحياناً أخرى على
هوية الأحداث الرواية (ص ١٠٨) . والرؤيا
القصصية بناء على ذلك تنبع من مفهوم القول وقائل
القول فالرؤيا القصصية عند علماء الأليسة هي
بجلاء هوية الراوى أو الرواة الذين يروون بقايا الصور
من جهة ، وتحديد موقع كل راو بالنسبة للآخر من
جهة ثانية ، وهى وجه من أوجه تشكيل التعبير
كذلك أرى التطبيق على بقايا صور بين الكاتب أى
حنا مينة يستخدم صياغة متعددة في روايته ، فهناك :
أنا الراوى حنا ، وأنا الراوى الحاضرة ، الرواة المم ،
الرواية الأم . ويقول إن الأصل هو الراوى الأول ،
لأن بقية الرواة يصنعون عنه أو هو يخصص
شخصياتهم . وهو يؤكد حضوره بقاء الحكيم التى تبرز
من الصفحة الأولى : كانوا يخرجون بأى المرض على
محمل ، وكانت أليسى تبكى ورائه . هذه الباء كما
يقول الكاتب هي باء جارية أكثر مما هي باء واقعية
مرتبطة بهوية القاص . فالقصة التى تروى بصيغة
المتكلم هي ثمرة اختيار جهل واع أكثر مما هي علامة
على بوح الكاتب أو اعترافه (ص ١١٠) ويضيف
لكاتب مباشرة أن باء المتكلم هنا هي الراوى الثانى
الذى سيأخذ على عاتقه رواية بقايا صور من البداية
حتى النهاية .

أما تعدد الرواة في بقايا صور فإنه ينبى عليه حكماً
خطيراً ، حيث يقول إن تعدد الرواة ، أى استخدام
صياغة متعددة ، يكشف في التحليل الأخير مراحاً من
المحدلية بين القاص وقصته عبر راو أو أكثر ويقضى
على الوهم القائل في تاريخ الأدب إن الأثر الذى هو

إسقاط لنسبة الكاتب وسيرته وعظمته ورمائه (ص
١١٣) ومع التصرف على كلمة إسقاط التى يوردها
الكاتب من عنده فإن هذا الحكم يبدو تصعباً
ومسقطاً ، فضلاً عن أنه يتناقض مع ما قرره الكاتب
قبل قليل من أن الكلام يعكس بصيات قائله ويحدد
المتلقى . بل إن الكاتب يعمى أكثر من ذلك في
إسقاطاته الفكرية الآتية حين يقرر أن تعدد الرواة في
بقايا صور واختلافهم من حيث التوجه والأهمية
"يعكس موجهة قصتنا التى تنسب إلى الأدب
اليوغرافى أو السرى" (ص ١٣) وهو هنا يحاول
إيهام القارئ - الذى يعرف أن بقايا صور سيرة ذاتية -
بدقة منهجه ، وكان الأول قبل ذلك أن يعرف
الكاتب الأدب اليوغرافى أليسى ، هذا إذا كانت
الأليسة تتعرف بذلك النوع من الأدب . وليس
إسقاطات الكاتب هنا في أن توجهه هذه لا يمكن أن
تكون مستنبطة من دراسته الأليسة لأن هناك روايات
سيرة لا تستخدم سوى راو واحد وهو النوع
الغالب ، ثم إن بقايا صور وإن كانت حقاً تروى
جزءاً من سيرة حياة حنا مينة فإن الاختلاف في نوعية
الرواة لا يمكن أن يفت دليلاً على ذلك ، لأن هناك
روايات تروى بيوغرافية تستخدم صياغة متعددة هذا
بالإضافة إلى أن بقايا صور والمستطع - رحما روايات
لحنا مينة تشكلان ثنائية من الممكن عزيمتها بعيداً عن
النوع السرى على الرغم من المادة التسجيلية
الواضحة ، لأن حنا مينة يركز فيها على الأبعاد
الاجتماعية والتاريخية للفترة التى بصورها .

وإذا كان تعدد الرواة وسيلة فنية لجلب اهتمام
القارئ ، ولتقديم المادة الروائية بموضوعة أكبر ،
فإن الكاتب يستخلص حكماً آخر لهذه التعددية
يقول : "وعلى التعددية في الرواة هي صمات مينة
توسلها الراوى الأول الذى هو القاص ليؤكد أحياناً
على واقعية ما يروى وأحياناً ليخفف من هذه
الواقعية" (ص ١٢٢) وإذا كان المرء يعرف هدف
الرواى من التأكيد على الواقعية فإنه يتساءل عن
هدف حنا مينة من التخفيف من الواقعية أحياناً ؟



وفي الفصل السادس "موسم الهجرة إلى الشمال"
والوصف القصصى ، ينتقل الكاتب إلى دراسة عصر
آخر هو الوصف . وهو يبدأ بمقولات نظرية أهمها أن
السر يخلق القصة في الزمان ، والوصف يوقفها في
المكان . وأليسى تكثر في السرد الأفعال التى تدل على
الحركة ، أما في الوصف فتكثر الأفعال التى تدل على
الحالة . ثم يقدم الوصف في رواية الطيب صالح
إلى

١ - وصف الأماكن :

قالعموان يعنى أن الشمال (لندن) والحروب
(السودان) . ووصف الأماكن في الحروب
هى : وصف النهر ، القرية ، الدار ، أما في
لندن فيختلف النهر رمز الحطب ، والقرية تصبح
مدينة ملأى بالحانات والأندية ، والقرية تفسر
مقبرة ، وهى رمز الانطلاق والبأس . ويخلص
المؤلف من هذا إلى أن المكان هو بنية أساسية في
عالم الطيب : عالم الحروب = الطهر والبراءة ،
والشمال = الدنس والمحن

٢ - وصف الأشخاص :

يشاين في المكانين : فأشخاص الحروب
أكثرهم رجال ، وأشخاص الشمال من
النساء ووصف البطل يتم على الأصعدة
الفسيولوجية والنفسية والاجتماعية أما وصف
أشخاص الشمال فيتركز على العالم الحسية
عروض الشخص يختلف باختلاف الانشاء
المحرفى ، وهو وصف وطنى ، يعبر عن وحدة
الوجود بين الإنسان والطبيعة ، وبين المكان
والوضع الذى هو فيه

٣ - وصف الأشياء

يبنى أوصاف الأشياء في رواية الطيب
صالح ، باستثناء وصف واحد للوحة جين
موريس .

وأخيراً ينتهى الكاتب من هذا الفصل إلى أن ووصف
الأمكنة والأشخاص والأشياء في القصة لا يقل أهمية
عن سرد الأحداث والأعمال ، فبالوصف يحدد
الحدث ، يأخذ هويته ، يحدد مسرحاً للحياة بكل
أبعادها (ص ١٤٥)

وبالطرح قد لا يترك القارئ عند الكاتب يقو به
"مسرح الحياة" تبعاً لمطلفاته ومتركراته النظرية ، كما
أن وصف الأماكن والشخصيات لا يقتصر على ما
ذهب إليه الكاتب من الدنس والبراءة ، بل يمتد

ليشمل تصوير العلاقة الدرامية بينها . والصراع ليس بين الطهارة والفحش ، بل بين الجنوب للتعلم والشمال للتعبير . لذلك تبدو التباينات الجنسية الصيغة مشحونة بالثورة ، الثورة على الإنجليز كلهم ، والاستعمار الغربي بعامه . وهو من خلال وصف الشخصية يريد أن يدل على خطأ نظرة أهل الشمال إلى الجنوب ، وليس الوصول إلى تلك النتيجة العامة التي تقول إن وصف الشخصيات يحفظ باختلاف الانتماء الجغرافي .

وفي الفصل السابع والأخير «الشحاذ وعالم المني» تتم دراسة الوظيفة على مستوى آخر ، هي هنا وحدة لغوية تحمل معنى معيناً في داخل نظام من معاني الحياة . ويبتدئ الكاتب بليق شتراوس ، إذ يرى أن الملك في الحكاية ليس ملكاً وحسب ، وأن الرعية ليست رعية وحسب ، بل هي مدلولات تعدو رسائل حسية من خلال مشاركتها في بناء نظام فهاي ؟ فالوظائف تعدو معاني المعاني أو كلمات الكلمات من حيث إنها «تعمل على مستويات ، مستوى اللغة ، حيث تعني ما تعنيه من معان ، ومستوى اللغة الماورائية ، حيث تعبر عن معان فوقانية (كدا) . إن الوظائف - بكلمة أخرى - تعدو أرواحاً ضفية تعبر عن علاقة الفكر بالعالم ، والفلا وهي بالوعي ، واللغة بالكلام » (ص ١٤٩) والكشف عن مدى تعبير الوظائف عن هذه التناقضات بمصره الكاتب في هذه فئات دلالية فرضتها قراءة نص الشحاذ لسحب محفوظ

١ - اللغة الدلالية :

المعمل م الرضة : البطل يهرب من العمل إلى الرضة (م تعني المخالفة أو التناقض)

٢ - اللغة الدلالية :

الزواج م الحب : البطل يهرب من الزواج إلى الحب .

٣ - اللغة الدلالية :

المقيم م الولادة : يهرب من المقيم للإحجاب . وهو المهر الثالث من محاور عالم المني . والولادة ، كالحب والرضعة ، لم تخصص الحظ من عذابه ، ولا استطاعت أن توصله إلى اليقين .

٤ - اللغة الدلالية :

مجد م البعث : ظهور الرابع والأخير .

فالجد الذي يخلقه هو والعمل والزواج والولادة تؤدي به إلى البعث ، بكل نم الحياة وتواتر المجتمع وسن الآلة والأرض . لكن البعث عند الخمزوي هو البعث للوذي إلى اليقين ، عزلة لم تطل لأنه تظهر بالأم إثر إصابته في معركة مع الشرطة .. ولذلك ينحصر الكاتب إلى أن «تعب الحياة للتمثل في العمل والزواج والإحجاب والجد تعب مؤلم لسي قرحته بالراحة والحب والعقم والغيث . ولكن عينا نحاول ، فكأنما كتب علينا وحل بطل نجيب محفوظ قدر الألم الذي هو قدر الناس والدنيا» (ص ١٥٦)

وحل الرغم من هذا التشخيص للسطح الأزمة البطل بصف الكاتب «يأن الألم الذي أعاد بطل الشحاذ إلى الواقع هو نفسه الذي كان يلدح هذا البطل إلى الخلاص من الواقع . من هنا نطو جديلة الألم واللألم هي جديلة الموت والحياة ، في الحياة للغروب من الواقع عبر أحلام البعث ، ألم ، والعودة إلى الواقع عبر أحلام الجسد ألم .» (ص ١٥٦) ..

هنا يتضح حقا تجريد رواية محفوظ من موضوعها ورموزها وأشخصها وزمانها ومكانها ، فالألم وحده «الآن» «سواء» «كان» «لمن» السلطة أم من مرض نفسي ، «الغروب من الواقع ألم ، والالتزام بقضايا الواقع ألم .» «هنا هو سخط الألفية ومطلقاتها . غير أننا ستامل فحسب من بنية رواية الشحاذ ؟ وبقائها ؟ وما الذي يجرها عن رواية طولجين بيروت مثلاً ، أو من غيرها من روايات محفوظ نفسه ؟ .

في عاتق الكاتب يوضح الكاتب بعض النقاط المتعلقة بالقراءة الألفية ، فيؤكد أن المنهجية التي اعتنقها تتحرر من نقيضاً ، أي تنظر إلى النصوص ككيان منفتح على نفسه ، مستر في المكان والزمان (١٥٩) ، وأن عدم المنهجية يقطع النص عن متجه (الكاتب) وعن مقام الإنتاج (المحيط) ، لأنها لم تزل ترى - الألفية - غير قادرين على تحديد نظام النص وبعده اللغة كنظام ، وإلى أهمية التشابك والتداخل بين مستوى التعبير ومستوى المني .. ويؤكد الكاتب أيضاً أنه من الطبيعي ألا نهم هذه المنهجية بمشكلة إبداعية اللغة ومشكلة تاريخ النص .

لما نتابع القراءة فليخصها الكاتب بأنها تحددت في أربعة محاور

محور أول : محدودية الوظائف داخل حكايات ألف ليلة وليلة .

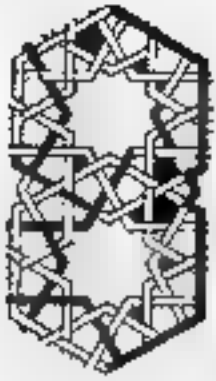
محور ثان : محدودية العوامل داخل طروحين بيروت (سنة عوامل فقط)

محور ثالث : وجود تداخل بين زمن الأحداث وزمن كتابها

محور رابع : فئات دلالية تدور حول جدية الألم واللألم ، أو لغروب من العالم والالتقاء إليه هذا هو حصاد الدراسة الألفية الذي لا يحتاج إلى تعليق ولكن لابد أن نشير أخيراً إلى أهم المزالق والمخاطر الفنية والإيديولوجية للطريقة الألفية

إنها على الصعيد الأدبي تعد النص الأدبي ظاهرة منقطعة الملبور عن حركة الواقع الموضوعي ، ومن ثم تنظر إليه على أنه ساكن غير متطور ، أي لا يتأثر ولا يؤثر ، ولذلك لا تعترف بتطور الأشكال الأدبية والفنية ، ولا تحاول الاقتراب من هذه القضية ، بل إنها تفتي تاريخية النص ليستوى عندها ألف ليلة وليلة مع روايات محفوظ مع قصائد الشعر الجاهلي . فهي تعرف القصة بأنها مجموعة من الوظائف (ص ٥٧) أو مجموعة من الجمل النحوية (ص ٢١) بل إن الكلام الأدبي هو ككل كلام واقع ألسي (ص ١٠٨) وهذه التعريفات تفتي خصائص الأدب والفن ، وهي التي تدعي أنها حريصة على صحتها قامت للمحافظ عليها وحمايتها من المناهج الأخرى . وقد وضع من خلال التطبيق أن الألفية تشوه الشخصية الفنية وتجرد الرواية من موضوعها وأفكارها وزمانها ومكانها ، وتحويلها إلى علاقات أشبه برموز خامسة . ومن أجل ذلك ذابت الأعمال الروائية - كما رأينا - بين أيدي الألفية وتلاشت فيها وانحلت أصحاحها ..

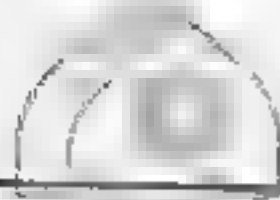
وعلى الصعيد النقدي تهدف الألفية - كما تدعي - إلى اكتشاف نظام النص ، أي بنيته الأساسية ، ومن ثم فإنها ترفض أن يتجه النقد إلى الكشف عن الوظيفة الاجتماعية للنص أو ما يتصل بالحواسب الإبداعية للغة والكاتب . ولذلك فإن وظيفة النقد الألفي تنحصر - على ما يبدو - في قضية التلويق والفهم (وإلا يصبح لا هدف له) . وتبدو الألفية عاجزة حتى عن أداء هذه المهمة ، لسبب بسيط هو أنها ترفض التوصل إلى تعمد شركاً . ويبدو ألا يتبع أي نوع من الفهم بدون تحليل لأية ظاهرة أدبية أو غير أدبية . ويتبع عن ذلك أن هذا المنهج لا يسمح لنا باستنباط مبادئ نقدية نستطيع أن نفحص بها أعمالاً أدبية لغوية ، لأنه منتج صوري وصفي ، لا يتم بالقيمة ، وهو الأمر الذي يجعله عاجزاً عن التصديق بين الأعمال الأدبية الجيدة والردية ، القديمة والحديثة ، بل يصرح الأكسيون بأن سببهم قابيل للتطبيق على أي كلام مكون من مجموعة من الجمل ، ومن ثم فلا يتميز بين الفن والفلسفة والفلسفة



فصول فصول

وأخيراً فإن لثمة أخرى أن ثمة هذه المناهج التي تشوه الأعمال الفنية وتندحر إلى الامتثال والمأخر الواقع ، هي جزء من مهمة الدارسين الذين يشهدون واقعاً أدبياً وفنياً أفضل لكنها ليست كل المهمة . فالجزء الثاني والأهم جدياً في العكوف على النصوص الأدبية طويلاً ، والابتعاد عن التطبيقات الفنية التي عمت نقدنا العربي ، سواء ذلك النقد الذي استخدم لغة تعميمية إنشائية نرب من نسبة الأشياء بأسمائها ، أو ذلك الذي عد النصوص الأدبية مقالات سياسية ، منطقاً بذلك استقلالها النسبي وقانونها الخاص الذي يعد تجسيده نقدياً خدمة جلي للقوانين الجدلية العامة التي تحكم الظواهر الثقافية والاجتماعية الأخرى

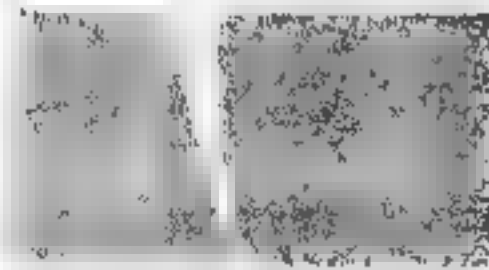
ومع أن الأكسبة تعنى علم اللغة العام ، وتري أن الأدب قوامه اللغة الإنسانية (ص ٨) فإنها لا تقترب من النقد اللغوي ، لأنها لا تبحث في مجال اللغة ، وتحتي مشكلة إبداعية اللغة جانباً ، وأخيراً فإن تطبيق الأكسبة على بعض النصوص تظهر أنها مجرد الأعمال الفنية من خصائصها ، منطلقة من قواعد مسبقة جاهزة ، يتم تطبيقها على أي نص أدبي أو فني ، مع أن كل نص أدبي جديد قد يثير عدة مشاكل نقدية جديدة . ولعل المحاطرة الفكرية للأكسبة أكثر فداحة ، فهي إذ تلتقي التطور ونهم بالنظام فإنها تنظر نظرة سكونية إلى التاريخ ، إذ ترى أن التاريخ مسير مجموعة من الأنظمة التي تعجز الإرادة الإنسانية عن أحداث أي حدث في تشكيلها أو مسارها . ذلك أن العقل البشري يفكر أيضاً من خلال أنظمة ، فالعقل هو العقل دائماً منذ بدء التاريخ حتى الآن . ولا بد أن يشير هنا إلى أن التناقضات والفجوات والإهام الذي يكتنف بعض النقاط في كتاب الدكتور موديس لم يلمحوا في غيره من الكتب البنيوية والأكسبية يفرد إلى أن المركبات النظرية قائمة على الوهم



دار الحقيقة والمستقبل

للصحافة والنشر والتوزيع
٢٨ شارع القمر المعين القاهرة تليفون ٢٢٧٥١ ص ب ٢٤ دواوين جمهورية مصر العربية

تقدم للمكتبة العربية إناجها في الفكر العربي العربي



• من تقدم اشاعته لوجاهات ما يطبعه الحارثة والذلوله الخزانة (عائمة كاشف - أسرار الدار الحسنى - الكعبة الشريفة - القبة الخضراء المسجد الأقصى) بأحدث ما وصله إليه العلم في ضوء الظواهر والتسجيل .

• القرآن الكريم من كتاب علي « شرح » سلاست مع محمد طه ورج دافس البوم منه اخلد العاقر على هيئة حقيقة وصورة الشيخ عبدالب مطر عبد الصمد والشيخ محمود خليل المصري

- الرد على مزاعم بيسجن كاشف نهجيت
- نماذج من الأدب الإسرائيلي محمد الحكيم سليم
- الشريعة الإسلامية بين المجددين والمخالفين د غاروق زايد
- شريرة لا أعترف عنها محمد مهران السيد
- توفيق الحكيم اللامنتهي أحمد محمد طه بيته
- الإعلام العربي في أفريقيا د محمد عامر العربي
- مصر والحركة الشيوعية د محمد شوقي
- ومضات نجم بعيد د محمد طه الماشي
- مستقبل إسرائيل بين استراتيجيات الاستئصال كاشف محمد الماشي
- مؤرخوا الجزيرة العربية في العصر الحديث د محمد عبد الفخر
- الكلمة الألف للدفن ساع سميته الرواية

البوطيقا البنيوية

ماهر شفيق

••• ربما كان هذا الكتاب الذي صدرت طبعته الأولى عام ١٩٧٥ ، عن دار «راولدرج وكيجان بول» للنشر بلندن هو أول دراسة واقعية للبنيوية في النقد الأدبي بأى لغة . فجونلان كالريمد هنا إلى فحص أوجه نجاح البنيوية وإعطائها 'مبدأ كيف يمكن أن يستخدم علم اللغة كنموذج لبوطيقا جديدة تلخص الحياة في النقد الأدبي . ويذهب كالر إلى أنه لذا أريد للنقد أن يحدو مسقا فكريا متفلا . فإنه لا يجهل به أن يقتصر على تقديم مزيد من التفسيرات للأعمال الأدبية . وأما عليه أن يفحص شروط المعنى في الأدب . ويصف المواصفات والقواعد والعمليات التي من شأنها أن تمكننا من فهم الأعمال الأدبية . ويحلل كالر الجهود التي قام بها البنيويون . ويصاغ مخطوط نظرية في الملكة (أو القدرة) الأدبية ، ويوضح أهم مواصفات القصيدة الدنائية والرواية .

ويجمع الكتاب - كما يصفه ناشره - بين مسح ناقد للنقد الأدبي البنيوي . وجميع يقدم بها المؤلف من الطريقة التي يستطيع النقد الأدبي بها أن يستفيد من دروس البنيوية .

الساعة والنزيرة الساخرة ، وبوطيقا القصيدة الدنائية (بعد الجاني ، الكل العضوي ، الخط ونجل المني ، إلخ ..) وبوطيقا الرواية (طرائق السرد القصص ، القواعد ، الحكمة ، الخط والرزم ، الشخصية ، إلخ ..)

وفي القسم الثالث - «مظورات» - يتحدث كالر عن البنية وعناصر الأدب

وأصبح مما سبق أن الكتاب ، وإن يكن رائدا في ميدانه ، ليس موجها للمبتدئ ، وكل قارئ حري في هذا الميدان - من حرية قراءاته - ليس إلا مستندا . حسنا إذن أن نلقت قلة من المخطوط التي ينسجها كالر ، وسط تفاصيل كثيرة ، محاولين تبين ما

في القسم الأول «البنيوية والمجادج اللغوية» يتحدث كالر عن الأساس اللغوي للبنيوية ، وضرورة سوسير بين اللغة والكلام ، والملاحظات ، والعلامات ، والفرق بين المنهج «التوليدي» والمنهج «التحليلي» ، ولغة الوضعية ، ومنطق الأسطورة وهو يهدف ذلك بفصول عن تحليلات رومان ياكوبس الشعرية ، وجيرماس والسياسات (علم المعنى) البنيوية ، والاستعارات اللغوية في النقد ، مع التركيز على العمل الأدبي باعتباره تسقا ومشروعا سيميوطيقيا (إشاريا)

وفي القسم الثاني - «البوطيقا» - يشرح كالر مفهوم الملكة الأدبية ، ومبادئ الأجناس الأدبية ، والمحاكاة

هذا ومزاج الكتاب ناقد وفارس / تلقى تعليمه في جامعة هارفرد ، وفي كلية القديس يوحنا بجامعة أوكسفورد ، حيث درس الأدب للقارئ ، ونال شهادة الدكتوراه في اللغات الحديثة . وقد كان ، حتى عهد قريب ، (ميلا ومديرا لدراسات اللغات الحديثة بكلية صليب ، من كليات جامعة كامبردج ، كما عين ابتداء من أكتوبر ١٩٧٤ محاضرا في الأدب الفرنسي ورميلا بكلية براننوز ، جامعة أوكسفورد . وله كتاب آخر عن «طرائق التعليم الفني» . (١٩٧٤)

يتكون كتاب «البوطيقا البنيوية» من تصدير ، وتوجيهات ، وثلاثة أقسام كبرى ، وهوامش ، وبيبلوجرافيا ، وكشاف .

الزواج أو لعبة كرة القدم شاهد أحد هذين الأمرين ،
لوجدنا أنه قد يتمكن من تقديم وصف موضوعي
لأحداث الناس ، ولكنه لن يتمكن من إدراك
معناها ، ومن ثم لن ينظر إليها على أنها ظاهرات
اجتماعية أو ثقافية ، ولا تكون هذه الأعمال ذات
معنى إلا من حيث علاقتها بمجموعة من المواقف
الثقافية

دي سوسير أبو البيوت

تدبر البيوت بالكلية لمرتين دي سوسير عام
اللعنة . لن أمكن القول بأن الأساق الثقافية يمكن
النظر إليها على أنها « لغات » ، لقد أمكن للمرء أن
يدرسها دراسة أفضل لو أنه غامقها في عمق
المصطلحات التي يستخدمها البيوتيون . وخلق إن رغبة
المفاهيم والمناهج التي وجدها البيوتيون بالغة
محدودة ، ولا يربط عدد اللغويين الذين كانوا ذوي
تأثير كبير على عدد أصحاب اليد كثيرا ، وأول هؤلاء
اللغويين دي سوسير الذي غامق في مستنقع الظواهر
اللغوية ، وخلق بين أفعال الكلام ونسق اللغة . وهذا
الأخير هو الموضوع الأمثل لعلم اللغة . وقد اتفق
أعضاء دائرة براغ اللغوية - خاصة باكويس - على
سوسير ، وحفظوا ما دعاه ليبي شيرامس « ثورة
فونولوجية » ، وقدموا للبيوتيين الذين أوضح مودج
للسيح اللغوي .

فرق سوسير ، كما قلنا ، بين اللغة والكلام
فاللغة منظم ، مجموعة من القواعد والمعايير
اللاشخصية ، في حين يشتمل الكلام على التجديبات
الفعلية للنسق في فعل الكلام والكتابة . وبديهي أنه
من البير أن يخلط بين النسق ولغياته ، وأن ينظر إلى
اللغة الإنجليزية على أنها مجموعة طرق التعمه بها . بيد
أن تعلم الإنجليزية لا يعنى استظهارا لمجموعة من طرق
التعمه ، وإنما يعنى تمكنا من نسق قواعد ومعايير لعمل
من الممكن فهم الطرق المختلفة للتعمه بها . معرفة
الإنجليزية تعنى تمكنا من نسق اللغة وليس مهمه

التمكنا من كل قارئ جيد بمفرده . والنقد
التفسيري - إذ لا يورد أي معرفة بعيا على أنها
أساسية لفهم الأدب - هو ، في أحسن الأحوال ،
أداة تربية ، تقدم نمط ذكية خلفها تشجيع
الطالب . ولكن للمرء لا يحتاج إلا إلى عدد محدود من
هذه الأمثلة

ماذا نقول إذن عن النقد ؟ وماذا يستطيع أن
يحقق هيرما ذكرناه ؟ عند كالم أنا لو حررتا النقد من
دوره التفسيري الخالص ، وطورتا برنامجا يبرر اختياره
عطا مرميا ، لوجدنا كتابات البيوتيين الفرنسيين جملة
الفائدة في هذا المصدد . ليس معنى ذلك أن نقدم
مردج يمكن - أو ينبغي - استيراده ومحاكاه ، وإنما
معناه أن يوسع المرء أن يستمد من قراءته فهم حيا
بالنقد كسوق فكرى متنسق ، وبالأهداف التي يحملها
أن يتفاهها . معنى هذا أن الانكفاء بأعمال البيوتيين من
شأنه أن يربنا ما الذي يستطيع النقد أن يقدم به

ومع ذلك الدرس الأدبي الذي تقدمه البيوتية ليس
تفسيريا بل هو الأول . فهو ليس متجا ينتج معاني
جديدة وغير متوقعة / وإنما هو يربطنا بتحدد شروط
المعنى . فهو إذ يلقى بالكتاب إلى النشاط الذي يقوم به
المرء عند القراءة ، بتحدد طريقة استخلاص المعنى من
النص ، والمعطيات التفسيرية التي يقوم بها الأدب
ذاته ، حيث هو مؤسسة . وكما أن المتحدث باللغة قد
تمثل نحو مقادا يمكنه من أن يقرأ سلسلة من
الأصوات أو الحروف على أنها جملة ذات معنى ، فإن
قارئ الأدب قد اكتسب - من خلال لغائه
بأعمال الأدبية - تمكنا فنيا من المواقف
صوبية مشوقة يمكنه من أن يقرأ سلاسل من الحيل
على أنها قصائد أو روايات ذات شكل ومعنى . إن
دراسة الأدب - باعتبارها مشيرة من مطالعة أعمال
بعيا ومناقشتها - خليفة أن تغدو ، إذا اصططنا للمرجح
البيوتى ، محاولة لفهم المواقف التي تجعل إنتاج
الأدب أمرا ممكنا

ما البيوتية ؟

عرف الناقد الفرنسي رولان بارت البيوتية ،
دات مرة ، بأنها في أكثر صورها تحصا ، ومن ثم
أكثرها اتصالا بالموضع « معط يخل المصروحات الفنية
الثقافية ، وينطلق من فناهج علم اللغة المعاصر .

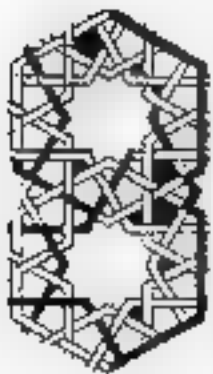
وعند كالم أن البيوتية تقوم ، في الفعل الأول ، على
إدراك أنه إذا كان للأعمال أو المنتجات الإنسانية
معنى ، فإنه لا بد أن يكون ثمة نسق كلمن من
التصرفات والمواقف يجعل هذا المعنى ممكنا . فلو
امرضنا أن مرافيا ينتمى إلى ثقافة لا نعرف اتصال

نرمي إليه جميعه ، ونلنا الذي نرمى إليه أفكاره .
وظيفة النقد الأدبي

يبدأ كالم كتابه بالسؤال : لم النقد الأدبي ؟ ما
مهمته وما قيمته ؟ إذ يزايد عدد الدراسات التفسيرية
إلى حد يكاد يمجز القارئ ، تقدم هذه الأسئلة نقد
يلحاحا : خاصة على دارس الأدب الذي يريد أن
يعرف : لماذا يحمل به أن يقرأ - ويكتب - النقد
الأدبي

يسبب أن الإجابة ، بمعنى من المعاني ، واضحة . ففى
هبة تدرس الأدب ، يكون النقد غاية ووسيلة في
آن واحد . إنه الضرورة الطبيعية لدراسة كتابا من
الكتاب ، وأداة لتدريب الأدبي على القراءة . بيد
أن هذه الإجابة وإن فسرت كمية النقد الموجود ، لا
تبرر - إلا قليلا - النشاط ذاته . كذلك نجد أن
الصحيح التفسيرية التي تساق في معرض الدفاع عن
الإنسيات - كأن يقال إننا لا نعلم شيئا عن الأدب
وكيف نقرؤه فحسب ، وإنما عن العالم وكيف
نفسره - لا تحقق الكثير نحو تبرير كون النقد نمطا
مستقلا من أعماق المعرفة .

لن كان ثمة أزمة في النقد الأدبي ، لقد
كانت - ولا ريب - راجعة إلى أنه قل بين الكثيرين
من يكتبون عن الأدب من يستطيعون أن يلبثوا على
هذا النشاط . وداخ النقدى السائد في إنجلترا
وأمریکا - أو كان سائدا حتى عهد قريب - مسؤل ،
بل حد ما ، عن هذا القصور . إن الدرس التاريخي
الذي كان قديما هو النمط النقدي السائد قد كان
يمتطاه على الأقل - بها اعتوره من حيوب - أن
يحمل معلومات تقنية ، لا يسهل الحصول عليها ،
تزيد من فهمنا للنص . فيما السنة التي انحسرت إليها
عن « النقد الجديد » - نقد كليات بروكس ،
ودورث بين وري ، وآلن تيت ، وغيرهم .. -
بتزكيزها على « النص في ذاته » ، وتجميعها للمواجهة
بين النص والقارئ وما ينتجم عن ذلك من
تفسيرات ، هي سنة يصعب أن نجد لها تهربا . إن
نقدنا لم لا يصب - من حيث البدء - سوى نص
لقصيدة وصيغ لغوي لا يبدو أن يقدم نسخة أكثر



فصول فصول

النمى هي دراسة طرق النمو لأجل ذاتها وإنما هي لا تشترك إلا من حيث برمتها على طبيعة النسخ الكامن ، ألا وهو اللغة الإنجليزية

المنطق الأسطوري

لبي شراوس يحدد من أربعة أجزاء ، عنوانه « أساطير » ، يعد أكبر الأمثلة في التحليل الجيوى إلى يومنا هذا . إنه مشروع طموح ، ومحاولة للجمع بين أساطير قارتى أمريكا الشمالية وأمريكا الجنوبية وكشف من العلاقات بينها ، بما يبرهن على القوى الموحدة (يكسر الحياء) للعقل البشرى ، ووحدة متجانسة

إن فحوى الأسطورة جزء من مشروع طويل المدى يستخدم مادة إنشراحية في دراسة العمليات الأساسية للعقل الإنسانى . فبعد لبي شراوس أن العقل - على المستوى الوامى وكذلك بوجه أنصر على مستوى اللاوعى - يمثل آلية بنائية تفرض شكلا على أى مادة تجد لها طريقا منها . وعلى حين أن الحضارات الغربية قد طورت مقولات مجردة ، ورموزا رياضية ، تسهيل العمليات الذهنية ، استخدمت ثقافات أخرى منطقا إجرائيا مشابهة ولكن مقولاته أكثر عينية ومن ثم فهي مجازية .

حاول لبي شراوس في كتابه « التفكير المتوحش » و « الطوطمية » أن يبين أن علماء الإنسان قد أغفلوا في تفسير حجة وقائع عن الشعوب البدائية لأنهم لم يعمموا المنطق الصادر الكامن تحتها . إن التصورات البدائية والطوطمية تحقق في كثير من الحالات لأنها تجعل الشعوب الأخرى - أى غير الغربية - تلوح مسرقة في البداية وسرعة التصديق لأن كانت إحدى المفاهيم تتخذ من حيوان بعينه طوطما ، فإن هذا لا يرجع بالضرورة إلى أنها تفسى عليه دلالة اقتصادية أو دينية خاصة . إن شعور التوقير ، أو التحريمات (الطبر) المنصبة بطوطم ، قد تكون نتائج أكثر منها عقائد ، فالقول بأن عشرة «هـ» مسخرة من صلب الذهب ، والعشرة «ب» مسخرة من صلب النسر ، ليس إلا طريقة حيلة مختصرة لتقرير العلاقة بين «أ» و «ب» باعتبارها مؤلفة للعلاقة بين الذهب والنسر . وشرح الطوطم كتابة تحليل لمكانة في نسق من الإشارات . فالذهب والنسر فاعلان منطقيان ، علامتان عتاك ، يمكن بواسطتها تقديم تقريرات من المجموعات الاجتماعية

وبمعالج سبي شراوس ، في كتابه « الأنثروبولوجيا البدائية » ، أسطورة أوديب على البحر التالى

(أ)

- كادوموس (قدوس) يبحث عن شقيقته يورونيا .

- أوديب يتزوج حوكاستا

- أنتيجون تلعن أعمامها بولنكير .

(ب)

- الاسيرطيون يقتل بعضهم بعضا .

- أوديب يقتل لابوس

- إيثوكليز يقتل أعمام بولنكير .

(ج)

- كادوموس يقتل التنين .

- أوديب « يقتل » أباه الخول

(د)

- لابساكوس يذبح عمته « الأخرج »

- لابوس يذبح «القاتل على الحبيب الأيسر»

- أوديب يذبح عمته « متورم القدمين»

تشترك أحداث الفقة الأولى في طبع واحد هو إلغاء القرابة أكثر من إبطالها . ثم تضاد قتل الأب وقتل الأخ لأوردين في الفقة الثانية . أما الفقة الثالثة فتخص قتل كائنات مهولة نصف بشرية ، ومولودة من الأرض . والقضاء عليها - لها يقول لبي شراوس - إنكار لأصل الإنسان . أما الفقة الأخيرة فتعبر عن الأصول الأولى للإنسان من حيث عجزه - المنير للإنسان البدائى - عن أن يعيش مشية مستقلة . قد بدأ الإنسان من الأرض ، ولكن الأفراد بولنوس من اتحاد الرجل والمرأة . وتربط الأسطورة هذا التضاد بالتعارض بين الإسراف في تقدير روابط القرابة والإسراف في محسها حقها . وكلاهما ملاحظ في الحياة الاجتماعية .

تحليلات ياكوبسن الشعرية

يصدر كالر قصصه الذى قصه على أعمال ياكوبسن بقوة الشاعر الإنجليزي جيرارد مانلى هوبكنز « وحدث فر بعد الجهال انظاما أو شبا ، بخلف منه عدم الانظام أو الاختلاف »

عند ياكوبسن أن البوطيقا جزء لا يتجزأ من علم اللغة ، ويعرف البوطيقا بأنها « الدراسة للرمزية لوظيفة الشعرية في سياق الرسائل اللغوية بصفة » ، وفي الشعر خاصة ، ففى كل فعل كلامى يبحث المرسل برسالة إلى المرسل إليه . ولكى تكون الرسالة علاقة

تتطلب سياتا ترجع إليه ، ويمكن أن يدرك المرسل إليه ، سواء أكان لفظيا أو يمكن التلغظ به . إنه مجموعة قواعد مشتركة كلية - أو جزئيا على الأقل - بين المرسل والمرسل إليه . وأخيرا فإن الرسالة تتطلب اتصالا ، أى قناة فيزيقية وحيلة نفسية بين المرسل والمرسل إليه ، يمكن كليهما من الدخول في عملية اتصال والبدء بـ

يركز ياكوبسن في تقفه الأدنى على أهمية التوازي في بناء الجملة ، والمخارات الشعرية في الشعر . إنه يحلل مثلا إحدى قصائد بودلير المسماة « كتابة » وعندها يصح

عندما تفتح السماء الواطئة الظلمة ، مثل خطاه ، الروح التى تان من الموم الرنية الساطية عليها ، وعندما تصب علينا ، إذ نعالق حافة الأفق بأكملها ،

هنا أسود ، أشد حزنا من الليل

عندما تنصر الأرض لتغدو رزاة رطبة ، حيث الأمل ، كخفافيش ، يضرب جناحين هنا بين الجدران ويصلح رأسه إزاء السقف الأحدا في الصحن

عندما يحاكمي النظر الذى يجد عبرته العويطة قضبان سجن وحبس ويقتل حشد صامت عن عناكب كربية طازلا أنسجه داخل أعمامنا

عند ذلك تلب الأجراس فجأة في سورة غضب وتلعب بهواء يثع نحو السماء كأرواح هائلة لا مفر لها تشرع في الترنولة دون رحمة

ولا تلبث أرتال طويبة من هربات النعش ، دون طول ولا موسيق ،

فإن نمر ، بطيخ ، هو روحى الأمل ، وقد انهزم ، يبكى ، والعذاب الشرير المشيد يفرس رايته السوداء في جميعى المنطق

يحدد ياكوبسن (وبدجى أن هذه خصائص موضوعية لا تدلوى إلا في لغتها) إلى تقسم هذه القصيدة إلى مقطوعات (أو هي مقسمة فعلا) حسب كثف فيه التوزيع المتناظر (البيترنى) للعناصر الشعرية (من اسم ، وصف ، وحرف جر ، الخ) ينظم المقطوعات على شكل مجموعات مترعة ، خاصة المقطوعات المذكورة من عدد زوجى من

لأبيات وتلك المكونة من عدد فردى ، وللقطوعات السابقة واللاحقة ، والمقطوعات الخارجية والداخلية وفي مناقشة هذه القصيدة يشرح أولا ويرجع الضائر الشخصية ، ويرجع النعت وعنده أن في كل قصيدة بيتا أو أبياتا مركزية تمتاز عن سائر القصيدة ، كما لو كان القصيد الحكم الصحيح يتطلب مركزا يدور حوله . ويعزل ياكوبس هذين البيتين باعتبارهما مركز قصيدة «كآنة»

قصيدان مجرى رحيب

وبقبل حشد صامت من هناك كربة

وباقتر ياكوبس قصيدة القافية من حيث دلالتها على معنى جعل الرعم من أن القافية مثل أولى للتكرار الفونولوجي ، لا يجوز أن تنظر إليها من زاوية الصوت وحده . إن القافية تتضمن بالضرورة علاقة معوية بين الوحدات لخدمة . في الشعر ، يبنى تفهيم أي تشابه بين في الصوت حل ضوء التشابه أو عدم التشابه في المعنى . وفي المقطوعة الأولى من قصيدة بودلير نجد أن كلمة Ennuis (ملل) و Nuits (يال) لصنعان قافية ، مما يدمج احتمال وجود علاقة معوية بينها . وبالمثل فإننا إذا تحولنا إلى المقطوعة الأولى من قصيدة أنسرى لبودلير ، هي لقصيدة «العلاقة» .

في تلك الأيام التي كانت فيها طبيعة قرية متحصنة تنجب كل يوم أطفالا أشبه بكائنات مهولة قد كنت لأود لو عشت في كنف علاقة فية كقط لمملكة الشهوة ، يضي عند نفسي ملكة

وجدنا قافية بين المسمى Monstrueux (أشبه بكائنات مهولة)

و Voluptueux (تملكه الشهوة) ، مما يتضمن وجود ارتباط وثيق بين التعلق والشهوانية ، وهو إيحاء ليس غريبا عن جو القصيدة الملكة الأدبية

ويورد كالي في قسمه الخاص بالبرعيليا ، قول الفيلسوف شجشتاين : «أن تفهم جملة يعني أن تفهم لغة ، وأن تفهم لغة يعني أن تتحكم من تقنية» . وفي ضوء هذه المقولة يحل قصيدة ولم يملك السيادة «زهرة عباد الشمس»

إيه يا زهرة عباد الشمس ، يا من سمت الزمزم يا من نضج عطى الشمس ، ساعية وراء ذلك المناخ الفهي المقلب حيث تنتهي رحلة المسافر

حيث يلوى الشاب رغبة

والطواء الشاحبة المكثفة بالخيل

يهضان من قهرها ، وطمحان

إلى حيث ترهب زهرى ، زهرة عباد الشمس ، في المعنى

يستطيع أي إنسان بحرف الإنجليزية أن يفهم لغة هذه القصيدة ، ولكن ثمة فرقا بين فهم اللغة والتفكير الخيالي الذي ينشئ به الناقد مآكثته للقصيدة . إن حجة بليك الخديلة على التفتيش أكثر من بارعة . فأت لا تجاور الطبيعة بإنكار دعوتها إلى الحب ، وإثنا تخط تماما في مخلقة المسلة للمطلع الدورية . كيف توصل لمرء إلى هذه القرامة ؟ ما العمليات التي تخص من النص إلى هذا التبل للفهم ؟ إن أولى المواضع هي ما يمكن أن نسميه قاعدة الدلالة . اقرأ القصيدة على أنها تعبير عن اتجاه ذي دلالة إزاء مشكلة خاصة بالإنسان أو علاقته بالكون . إن زهرة عباد الشمس تكتسب ، في هذه الحالة ، قيمة الرمزية ولا تنفذ استعارات «نحسى» و «ساعية» مجرد إيحاء بخاري إلى ميل الزهرة إلى التحول نحو الشمس ، وإنما تفتدو عاملا مجازيا يحمل من دجوة عباد الشمس مثلا لمطامح الإنسان (الشاب والطواء) ومواضعه الإنسانية المخاري تخص إلى معارضة الزمن بالأبدية ، وتعمل من ذلك المناخ الذهني المقلب ، لتزين في آن واحد : هروب الشمس للوذن بانتهاء الدورة الزمنية اليومية ، وأبدية الموت عندما تنتهي رحلة المسافر . هكذا يتحدد هروب الشمس والموت . والأهم من ذلك ، على أية حال ، هو مواضع الوحدة الخيطة التي نعملنا نمرؤ إلى الشاب والمراء ، في المقطوعة الثانية ، دورا يبرز اختيارها كأداة للتوق . ولما كان للمبح المصري الذي يشتركان فيه هو كيت الطاقات الجسية ، فإنه يجمع علينا إدماج ذلك في بقية القصيدة . والمفارقة ، كما يقول الناقد الأمريكي هارولد بلوم في كتابه «الصحة الرؤيوية» ، هي فن الشاب والمراء قد أنكرا مواضعها الجسية لكن يظفرا بالحنه ولكيها ، حين يصلان إلى الحنة ، يهضان من قهرها ليقعا في نفس الدائرة القديمة من الأشواق .

اشكافة الساخرة ، والتورية الساخرة

حل الفكافة الساخرة Parody أن تقتبس شيئا من روح الأصل ، فضلا عن محاكاة وسائله الشكلية ، وأن تقيم - من خلال تنويعات طفيفه - مسافة بين الأصل والمحاكاة ثمة قصيدة

لمرى ريد جوانها ورتشارد وتلو ، لحاكي شعر إليوت بحكاة ساخرة

إذ نلقم في النسي ، لا نصغر في السن
المفصول عهود ، وأنا اليرم في الخاصة
والخمس ،

وفي مثل هذا الوقت من العام الماضي كنت في
الرابطة والخمس ،

وفي مثل هذا الوقت من العام المقبل سأكون في
الثانية والخمس

لست أستطيع أن أقول (لما صيرت هن رأني
الشخصي) إلى أود

أن لوى عبرى يكر داجعا مرة أخرى - إلا
ومحك أن تصحوه عمرا

متمطلا بقل تحت المبرج الرعي

أو محصيا لبال مؤزلة في قطار التلق المزدهم
إن سلسلة الأعمار نجعلنا نقرأ البيت الأول قراءة

حرفية ، وتذكرنا بقول إليوت في «أربع رباعيات»
«إذ نلقم في السن/ يملو العالم أعزب» وفيها بعد يكتب الشاعر ريد : «الريح داس ريج عابرة من أن تكلم من جرد الريح» وهي محاكاة بارعة ليدية القسم الخامس من قصيدة إليوت «أربعماء الرماد» . ومما زالت هناك الكلمة غير المطوقة ، الكلمة غير المسوغة/ الكلمة دون كلمة ، الكلمة داخل/ العام ومن أجل العالم «كما يؤكد ، عن طريق إضمار كلمة «ريج» ، عنصر الانزياح العنان في شعر إليوت .

فإذا انتقلنا إلى التورية الساخرة Irony واجهتنا بعض الصعوبات . عندما يقول ظهير إن إما بوطاري - أثناء مرضها - أبصرت زيا للعبطة السباوية والقضاء قررت أن تعلق إلي ، فإن لحنه لا تقسم - في حد ذاتها - براهين قاطعة على أنه يصغر تورية ساخرة .

«أرادت أن تغلق قديسة . اشترت مسابح ، وارتدت ثنائم . أريدت أن يكون في خرقها - حد رأس فراشها - وعاء مطعم بانزورد حفظ السخائر اللبية . لكن قفيله كل مساء .»

كيف تعرف على عنصر التورية الساخرة ه هنا ؟ ما الذي يثير ويدهم الافتراض القائل إن هذه السطور يعني أن تقرأ بشئ من التباعد . ومكتشاف للابجاءات الممكنة إذ هـ ؟

الاجابة هي أننا نجد إلى المادح العامة للسوك الإنساني مما يفرص أننا نشترك فيه مع الراوى فالمرء لا قرر ببساطة أن يعدد قديسا ، مثل قد يقرر أن يقصو

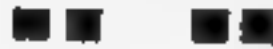
فصول

فصول

العلامات ، وعليها الآن أن تنظم ذاتها - على نحو أكثر اتساقا - لكي تشرح طريقة عمل هذه العلامات عليها أن تحاول صياغة قواعد المواضع بدلا من الاكتفاء بتأكيد وجودها إن التودح للمرى - حين يستخدم كما ينبغي - قد يفسد كيف تتقدم ، ولكنه لا يستطيع أن يطور هذه الطاقة كثيرا . لقد أعان حل ترويدنا بمطور ، ولكننا حتى الآن لا نفهم إلا أقل القليل عن الطريقة التي قرأ بها

محرمة أو راحة . وحتى لو كانت القداسة مما يشير بقرار ، فإن السيل إليها لا يكون شراه عدة معدات . أضف إلى ذلك أن فكرتنا عن القداسة تتعارض مع الصور العيية التي تحدثنا رهايات إما : فالزمره حل وعاء لا يكفل تقدم الروح ، كما أن الوعاء لا يشترى لكي تطبع عليه القبلات .

وبنجم كالم كتابه - الذي ما حرصنا من سوى غيظ من فيض - بقوله إن المشرق البيروى يحكمه دالمان : أحدهما ذهن ، والآخر أنفلاق . إما ، في التحليل الأخير ، لنا سوى نسق لرامتا وكتابتا فنحن قرأ ونفهم أنفسنا إذ نتابع عمليات لفهما ، وإد غير حدود ذلك الفهم . ومعرفة الذات لدى دراسة لعمليات الانصاح والتصور التي تنبثق بواسطتها لتكون جزءا من العالم . يقول بارت : إن المشكلة الخلقية الأساسية هي أن نتعرف على العلامات أنها كانت ، أعني ألا نظن العلامات - خطأ - ظواهر مبيحة ، وأن نجهز بها بدلا من أن نغيبها . لقد بحث البيروى في إمالة اللثام عن كثير من



المجلس الأعلى للثقافة

الفنون الشعبية والاستعراضية

السيرك القومى

بالعجيزة • بمدينة كفر الشيخ • بمدينة أسوان

المحوانات الأليفة مع الأسود	فيلم مع الأسود	أكبر استعراض للمحوانات مع الحفلة مع تدريب الأسود والنمور
لذول مرة مع رائدة الأسود محاسن الحلو والمدرسة الشاب	مع المدرس الشاب	تدريب الأسود والنمور
مرحبة كوكبة	مدرسة الحلو	أبراهيم محمد الحلو

فرقة رضا

في أخصم بر فاجي يخمن استعراضات تقدم لأول مرة بطولية
فريدية فرقة * شعبات أبو السعود
سوتحات من الحان فواد عبد المجيد
سوتحات قاطرهات راقصة
تصميم وإخراج محمود رضا

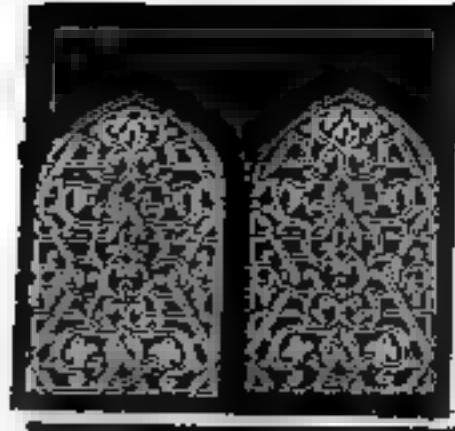
الفرقة القومية

للفنون الشعبية

بر فاجي من الفرقة والفناء *
* والآلات الشعبية
إخراج : محمد خليل

الفرقة الغنائية والاستعراضية

أجمل الأمسيات
مع منوعات غنائية راقصة

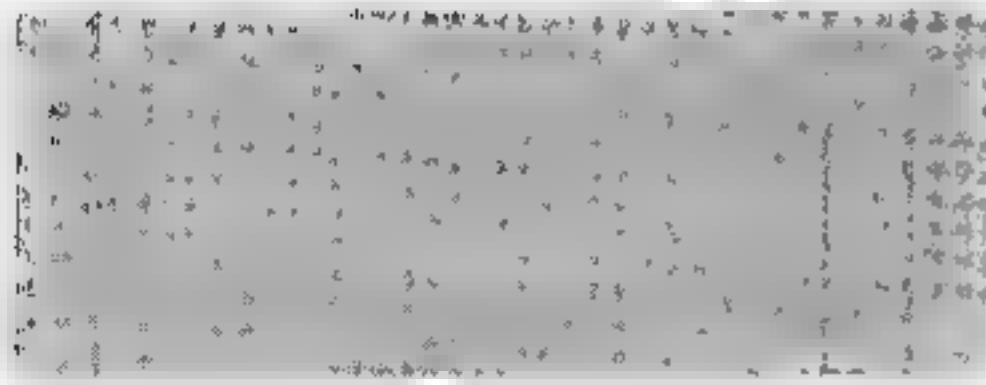


فن الأدب العربي في العصر الوسيط

عرض: حسن المينا

• تأليف أندرياس حاموري

• مطبعة جامعة برنسون - نيويورك - 1978 م



تألي القيمة الحقيقية لهذا الكتاب ليس محدوداً
مؤلفه فيه عن مبادئ البالية في تحليل العمل الفني
ولكن لا سيما أن المؤلف في البالية يظهر
يتم الاطلاع على رؤيته لأدب العربي القديم وهي
رؤية تعد من قبل القارئ المتجددة والمجددة لهذا
الأدب بغيره وبغيره.

وكيف أبداً عن معنى تالي يمكن أن نصل إليه ،
ومن هذا المنطلق «البالي» ، يبدأ المؤلف
دراسة أو قل رؤيته للأدب العربي في العصر
الوسيط (ويقصد به الفترة من العصر الجاهلي حتى
نهاية القرن الرابع الهجري تقريباً) . ويقسم كتابه إلى
ثلاثة أجزاء تقوم على ثلاثة مستويات

لما الجزء الأول فهو «في الأساليب والتحولات
الأسطورية» ، ويتناول ثمة ثلاثة أصول من القصيدة
الجاهلية (الشاعر بطلان) ، وعن قصيدة العزل والخمر
(الشاعر مبرجاً شعاعياً) ، وعن الوصف (مظنون
للزمن) . وبحكم هذا الجزء ، بمصولة الثلاثة ،
مطلق تاريخي ، يدع المؤلف إلى التذكير عن
التحولات الأسلمية التي حدثت في تقليد الشعر
العربي ، واجهاته نحو الزمن والهنوع ، على امتداد
الفترة التي تعد للقياس الحقيقي للشعر العربي القديم
كله

الأدبي ، ذلك لأن التمدد في الشرح كامن في طبيعة
العلاقة بين النقد ومعنى العمل الفني . وبما لا شك
فيه . عند ، أن اللغة الكبرى في النقد مرتبطة بتفسير
النقد بهذه الشخصية غير الكاملة

ويقدم المؤلف مثلاً يؤكد به إيمانه بهذا المبدأ
الحاموري في العملية النقدية ، حيث يقبس
من M. Dufrenoy قوله عن راسم

«لا توجد حقيقة نهائية عن راسم نلزم النقد بقانون
كل شيء أو لا شيء» ، ذلك لأن راسم نفسه كمبدأ
حقيق ، يعمل كل ما يقال عنه ، مهما كان متوحاً ،
حقيقاً ، ولكن ألا يوجد ما يعمل ما يقال عن راسم
مخطأ ؟ . بل ، فإن الأقوال غير الحقيقية
عن راسم والتي لا تتج عن قراءة حقيقية لراسم هي
هذا الخطأ . وربما بناءً على تنوع الشروح حول راسم
شيء ظاهري أكثر منه حقيق ، ذلك لأن جميع الطرق
قد تلتق حول توطئة من المعنى واحدة لا تُعظم ، ولا

وطبيعة المسح تطرح الزاوية النقدية للعمل الفني
ولكنها لا تلزم أحداً بها ، لأنها مجرد رؤية واحدة من
كثير يمكن أن يتناول العمل من خلالها . ويذكر
المؤلف في مقدمته أن تحليل الأعمال الأدبية أشبه
بالتحليل اللغوي ، لا يجد فيه بعض الناس متعة ،
للمشكلة الواحدة في مثل هذا التحليل يمكن أن تُحلل
بأكثر من طريقة كما أن بعض الحلول التي يمكن
لرغم محدودها لا يمكن أن تُقيم نقياً صحيحاً إلا بعد
الوصول إلى حلول لكل المشكلات ، وهو ما لا
يحدث أبداً . ومن هذا المنظور تعدد
لأستاذ حاموري طبيعة العلاقة بين النقد والأدب ،
يرى أن التخلص من المصوب التي تضعف النقد
لأدب (من مثل إدخال وجهات نظر صيغة تنتمي إلى
علم النص . أو وجهات نظر تتلوى على ممارسات
وصية وتنتمي لعلم الاجتماع) لن يؤدي إلى هامة
الشروح متعددة للنص الأدبي ، أو توحيد النقد

ويشير المؤلف في بداية كلامه عن القصيدة الجاهلية بعض القصايا التقليدية التي يبدأ بها دارسوها الشعر الجاهلي غالباً كلامهم عن هذا الشعر ، ويردد من الملاحظات التي تخص هذه التقايا التقليدية . ولكنه يريد أن ينتهي إلى هدف غير تقليدي عندما يسلم في نهاية كلامه عن قصيدة الشعر الجاهلي بأنه مما كانت الأشعار الزينة التي ألّفها جامعو الشعر في القرن الثامن الميلادي (حوالي الثاني الهجري) على جمهورهم ، في الاستحسان أن يشكل ما قالوه كماً متكاملًا من الشعر ، مختلفًا دلاليًا عن شعر الفترة التي كانوا يعيشونها ، دون أن يتاح لهم كمّ مقبول من مادة موثقة ، ننسب إلى العصر الجاهلي نفسه وبناء على هذا ، فإن البحث المباشر للعلاقات بين التقاليد في الشعر القديم ، والملاحج الأسلوبية لهذا الشعر ، وتحولات الروح للوجهة driving للشعر العربي بعد الإسلام ، كلها أمور لا سبيل إلى الرجوع عما بها كانت اشارات الشك التي يوجهها دارسوا أدب العصر الوسيط إلى الشعر الجاهلي^٣.

أما الجزء الثاني من الكتاب فموضوعه «الغنية» ويتكون من فصلين أولهما عن «القصيدة وأجزائها» ، وثانيهما بعنوان «مبهمات» Ambiguities ويركز المؤلف في هذا الجزء على بعض مشكلات التكنيك من قبيل الكيفية التي تصنع وحدة القصائد ، والتضاليد الشعرية ، وكيفية معالجتها . ويواجه المؤلف في هذا الجزء المدارس القريبة للأدب العربي متصفاً من نفسه مدافعاً عن وحدة القصيدة القديمة ، ويضرب أمثلة معظمها من شعر أبي نواس ، ويدير المناقشة في هذا الجزء من كتابه على محورين يتناول الأول خصائص تعتمد وحدتها على استخدام حيل بلاغية أولية ، ويخصص في الثاني عدداً محدوداً من طرائق الاتصال والاستنتاج .

• انظر من ٣٥ حيث يقول إن الرؤية الجاهلية للحياة استمرت في القرن الثاني الهجري وكانت من عوامل ارتدادها عن عمل الشعر لوجود جمهور غفيرا رؤية الشعراء الجاهليين للحياة ورؤيتها أكثر نبلًا من رؤية معاصريهم

أما الجزء الثالث والأخير من الكتاب فهو «إثشاء القصص» وفيه يكتب المؤلف دراسة عن «قصة رمزية» An Allegory من ألف ليلة وليلة ، وهي تلك القصة التي تتطور حول مدينة النحاس ، ودراسة أخرى عن «الجمال والثلاث بنات» بعنوان «موسيقى الكواكب»

وبالعالم المؤلف في هذا الجزء الأخير طرائق الإنشاء (البنا) في الشعر ، متأملاً حكايتين من «ألف ليلة» ليكشف عن الانتظام وعلمه في نفس الوقت .

في مهمة عرض ومراجعة هذا الكتاب بصورة نقدية تبدو مشكلة حقا : ذلك لأن السجع الذي سلكه المؤلف سجع تحليل ، ورغم منظوره التاريخي في بعض الأحيان ، وفي مثل هذه التحليلات كما قلنا في البداية ، يصعب العييم الصحيح . وقد قرأت الكتاب واستمتعت بقرائته على الرغم من صعوبة اللغة التي كتب بها ، والتي لاحظتها أحد الذين عرضوا هذا الكتاب من المتكلمين بالإنجليزية أنفسهم^٤ . والأحكام التحقيقية التي وردت في المراجعة أشار إليها نحسب أولئك بعدم جدوى المحاولة من الأصل ، إذ أن المراجع نفسه يتحرك بين التفسير في منطقة النسبية ، وهو بعد يصدر عن رأي شخصي تماماً في الحكم على مؤلف الكتاب . ودعنا نشجع على هذا سجع المؤلف نفسه

وإذا كان من الصعب التحرك في نفس الدائرة السابقة فإننا نأمل أن نعرض لفكرة الفصل الأول بإيجاز ، طارحاً في نفس الوقت - ملاحظات متصلة بهذا الفصل - بقية الفصول ، كي يبرز القارئ بفكرة من الكتاب ، أوجع أن تكون كافية لآخرته بقرائته ، لأنه يصعب القراءة بالفعل ، على الأقل من جانب الشخص نفسه

يبرز المؤلف بين شكلين للقصيدة في الشعر الجاهلي : فهناك قصائد تركز على موضوع واحد ، وأخرى شريطة عدداً من الموضوعات Motifs ، المتأينة صورياً . ويقول إنه من المستحيل أن نضع جدولاً من الموضوعات والحركات Sequences التي تشترك فيها القصائد جميعاً ، لأن هذه القصائد تأخذ باستمرار من معنى من معنى مشترك . ومع هذا ، فهي أمثل لأفراد من الشعراء . ويضيف المؤلف : ولكن يمكن تجميع الظواهر الملاحظة في معظم القصائد في إطار واحد ، حاسم بشكل مقبول في النصف الأول من القصيدة ، وأكثر مرونة في النصف الثاني منها

• انظر J.N. Matcock, Journal of Arabic Literature Vol. VII p. 153, 164.

• • • • • يترجم كمال أبو ديب هذه السمة في العمل الفني بـ «خيطة معوية» أو «موتيف» . انظر «سجع سيجي» في دراسة الشعر الجاهلي ، مجلة المعرفة السورية ، العدد مايو ١٩٧٨ ، ص ٣١

يرى المؤلف أن الموت رابض في مناظر الحرب أو مظاهر الاستمتاع بفراع السمع على السواء في القصيدة الجاهلية . وكثيراً ما استدعى الاعتقاد في الحياة بعد الموت شعوراً بالحزن أكثر من السرور . ولم تكن غياب الدعاوى الدينية تزدى ، بشكل يصعب تحييه ، بل استعراق كتيب لا معنى له في فكرة الموت ، ولكن الاحساس بالبناء Mortality هو غذاء النفس ، ومواجهة الموت وجهها لوجه هي المهمة الأولى للقصيدة . (ص ٨) . وربما ظهرت هذه المهمة أكثر وضوحاً في ضوء حقيقة مؤداه أن احساسة والبطولة في الشعر القديم نال أفضل تقدير اجتماعي ، خصوصاً في المجتمع البدوي .

ويقترب المؤلف من الفكرة أكثر من ذلك ، ليربطها برؤيته للقصيدة الجاهلية والإسلامية بعد هذا ، عندما يقول إن معاداة الموت هي قدر البطل ، والشئ الجوهري لروح البطولية ليس المبادرة إلى القتال ، بل التحلي بسمة المرابط في الموت ، للبطولة عليه بعد معاناته ولكن الشعر الذي يتحدث فيه الشاعر والبطل يتعرض لمواضيع مشكلة درامية ، إذ لا يوجد شخص يستطيع أن يهرب الموت ثم يتكلم عنه ، وإذا كانت سمعة الإنسان بعد موته تسمى أن الأحياء يقومون بهذا الدور بدلاً من البطل ، فإن هذا من قبيل التحايل على حل للمشكلة . أما الإجابة الموضوعية في القصيدة هذه للمشكلة فهي اجابة غائبة ، حيث يتدمج الشاعر في أهال تُشير القارئ بموارنة للموت البطولي ، فتصبح أمثلة للأريحية والاكتماء واليدل

إن الكرم غير المحدود ، إذن ، أحد هذه الأحوال التي يستغرق فيها الشاعر ، وهو كرم يرتفع فوق معنى الرحمة ويحقق قيمة التكامل الاجتماعي ، ويصبح تحدياً لا يمكن أن يجتازه المرء للموت هذه «أهلك» مالا فوضشت به ، كما يقول تأبط شرا (المفضليات ١ : ٢١) .

وتأتي مظاهر الشرب هنا أيضاً ، «جاد شرب فاني مسبكك» ، كما يقول عبدة في معلقته . وتبرز أهمية هذه المبادئ حول فكرة الكرم في الشعر القديم . عندما تتبع تحولات في الشعر بعد الإسلام وتتمسك الأريحية ، في الشعر ، عن التوازن بين الانعاق والامساك ، وهما قطبان يصيد المؤلف في تحليلها من أفكار جبر «العلم» عن الشعائر الموسعة المتصلة بالحدود والخصب

ويفارق المؤلف بين النموذج الزواني والنموذج البطولي في الشعر العربي القديم ، من حيث تعاملها

ومعنى الناقه رمز الحركة الإرادية نحو الفناء من خلال المكان. ومن هذا يمثل الناقه وسرعة تحقق لتوحيدها تستخدم فيه الثنائيات خصاصة : حيث يبدو المرء ممثله للحياة الزوجية ، ويعتبر الناقه ممثلة للصحف والشدة ، ولا جرم فالأولى خصاصة هيبة ، والثانية (الناقه) صفة صامدة

ويؤدي الربط بين هذه الثنائية الشعائرية والثانية التي هي عصف الفصياء الحاشية وصيغة شبه شعائرية (ص ٢٤) ، تأتي من جهة بحاصية نخادة في الأدب العربي القديم وهي تكرار صيغيات وصيغة متوعدة بالوصف الذي يتميز بهومو بأنه (١) ثابت ، و (ب) متجه ، و (ج) يمكن التنبؤ به وهذه الميراث هي : القدر ، المشرق الذي يربط بين الآداب الكلاسيكية والأساطير القديمة من وجه العموم

ويعد الأستاذ حامودي هذا الفصل الشيق عن القصيدة الجاهلية والشعر الجاهلي باقتباس من فريدريك شلجبل في أحد كتبه المبكرة ، يقول : « باستثناء اليونان فإن جميع الأمم (البربرية) أو لشعرية ، تعالج الفن كعبد لواحد من اثنين هما : الاحساس أو العقل » . ويرى الأستاذ حامودي أن القصيدة العربية تجمع بين كل من لاجساس وانطق في موجهتها للشعر (بمعنى الزمن والقابلية للتحويل أو الصورية) الذي يحكم العالم غير مكثوث بالسلوك أو العقل الانساني . وكى يحقق الشاعر الجاهلي التوازن داخل القصيدة فإنه يسلط نفسه إلى الخبرة الإرادية للامتلاء ، مثلاً يسلطها إلى الخواء ، فيسلطها إلى الريح والخسارة على حد سواء . ولما كانت الخبرة الإرادية للخسارة (إذا قلنا لها أن تكون خسارة) يجب أن تتجاوز للصحة بأو الفائدة الاجتماعية ، فإن الشاعر الذي يبيح مودج التوازن مضطر إلى تقديم أماله في وضع يحاسب فيه محظو المعيار الجاهلي . ولذلك فقد كان الشاعر الجاهلي يرى العالم ، حتى وهو في وسطه ، كما لو كان يراه من قمة جبل ، في هذه واحدة ، لجميع بين الظل والصور ، في هذه المراقب والشمس في نفس الوقت

أما عند الاسلام فقد توقفت الحياة البطولية بما يرى المؤلف ، من أن تكون خيرة انسانية متأسكة ومتواردة ، على نحو ما كانت قبل الاسلام . ولم تعد الحياة والفرح طرياً خفيفاً ، وإنما صار مرحلتين تتبع كل منهما الأخرى ، فخصص إلى الحنة أو إلى الجمجم . وعندما يكسر المودج البطولي على هذا النحو لن يكون هناك مبرر للشعر ، كى يعكس مثل هذا المودج يضاف إلى هذا هوذا النثر يسد هذه

من أن الحاجة إلى الاحتفاظ بالحياة تجعل الفراق أمراً لا مفر منه (ص ١٨)

وعندما يكون موضوع الأطلال موجوداً فهو يؤكد العلاقات المكانية والزمنية في مقدمة القصيدة ، ويصير الحركة الزمنية اللا ارادية للسبب في اتجاه اللانهاي (الفراغ) Kenosis مولوية بشكل أساسي لحركة ارادية ، دون مقصد معلوم تنمى إليه رحلة الناقه Destination وهذه الحركة موجودة في القسم الخاص من القصيدة (ص ١٩)

وفي قصائد الأطلال ، تقدم هذه الموازنة (ثنائية) بطريقة منظمة بشكل خاص ولا يجرى الزمن انكاساً ، في منظر الأطلال ، مصمومة مؤثراً يمكن الكلام عنه ، ولكن الماسي مثقل بعيب خاص في مقابل الحاضر المتناقص ، غير الواضح في معالته إلا في يتصل بالذكري . والشاعر يصل إلى قعر ولكنه غير مألوف لديه ، ولا أحد يجترأ عما جاء به إلى هذا القمر ، ولا يعلم أبداً كيف نفس حياته ، منذ أن رأى هذا المكان آخر مرة . هذه الطريقة ينعطى للفراغ اللامبالى الفناء Empuness . في نهاية الأمر ، عصف في الزمن (ص ١٩)

ومن ناحية أخرى سر يميل المكان إلى أن يكون محدداً تماماً ، فأسماء الأماكن مذكورة غالباً ، وكيفية هذا ، فإن الحركة المائمة بلا هدف والتضخم في قسم الناقه ممتدة للاكتفاء إلى أكبر حد ، من حيث تعقدها يمكن معين في الأصل . وأكثر من هذا ، فإن الأطلال هي المنطقة التي يتقابل فيها الزمان والمكان من القصيدة وليس من قيل القصيدة أن يتميز الانكشاف من موضوع الأطلال إلى موضوع الناقه يميل إلى تأكيد والتنازل عن الحق ، كصير من أحوال الارادة ، فالحيرة للتكررة الارادية للفراغ الزمني Temporal Kenosis الحنفي لا نستطيع الارادة أن تلعب فيه دوراً على مستوى المكان ، تنطوي على تفصيل لذلك الاطار بمحركاته من الموت والخسارة الارادية (ص ١٩)

ول التلث الأخير من الفصل يربط المؤلف «الثانية» التي استعارها من جبر حول الشعائر الموسمية للمحلب والمصعب بتجربة المرأة والناقه في القصيدة الجاهلية ، حيث تصبح المرأة والناقه أيقونتي القسم الخاصين بالسبب والناقه في القصيدة ويقول إن كلاً من المرأة والناقه يلعب دوراً بارزاً معاً في مقابل سببها شير إلى مبدئي النظام في القصيدة ، من حيث أنها إعادة تمثيل إستعماري تقدم المرأة فيه رمز الحركة اللاإرادية نحو الفناء من خلال الزمن .

مع هذه الثنائية التي ينتمى إلى معنى الألم والسرور ، إن المودج الروائي غير قادر على الانسحاب من الألم والسرور أو (اللذة الحسية) فإنه يحقق توازناً بينها عندما يمنع نفسه من الإستغراق التام في هذه الاحساسات أو الإدعاء الكامل لها ، يصبح مستغرقاً وماخوذاً بهذه الاحساسات . أما المودج البطولي فيتميز بموازنة تتيج من الوسيلة الأخرى الوحيدة أي الرغبة في أن تكون مأخوذاً في كل الأحوال ، السارة ولذته على الهواء . (١٢)

ويقتل الأستاذ حامودي بعد هذا كله إلى التساؤل عن العلاقة بين مكونات الجزء الأول والثاني من القصيدة ، طارحاً أسئلة من قبيل : هل محض الصدفة هي التي أدت إلى اطراد مكونات الجزئين على هذا النحو ؟ وهل يمكن أن نفترض أن معدلات القصيدة قد تطورت وازدهرت من خلال عدة من الموضوعات Motifs اخية وللتنظمة بنائياً ؟

وهو يستخلص من عدد كبير من القصائد الجاهلية (في المقدمات أساساً) أن الكثير من القصائد للقصيدة تفتتح بالسبب ، ويظل هذا القسم وصف مفصل للناقه . إلا أن بعض هذه القصائد تحتوي فقط على وصف خاص لرحلة الشاعر في الصحراء وفي الأوقات المتأخرة ، عندما أصبحت القصيدة بشكل أساسي مدججاً للمدح ، تحول النظام في القصيدة إلى سبب - رحلة خلال الصحراء المحصورة بالمهاطر إلى مكان الممدوح - ثم المدح . وهذا هو ما يذكره ابن لينة في القرن الثالث للهجرة . إن فكرة الرحلة ماثلة في القسم الخاص بالناقه من القصائد القديمة ، ولكنها تعتمد دائماً على وصف الناقه وتدخل في الحديث عن الحصاد وندرا ما تتمتع بوجود ذاتي ، أو ترتبط بهدف محدود (ص ١٣ - ١٤)

والموضوع الأساسي في السبب هو تيار الزمن ، الذي يكبح جماحه فيما يتعلق بمخاطبة الحب ، في مقابل الزمن الانساني والدائري الذي يخفف من وطأه هذه المخاطبة

وعلاوة على هذا فإن المنارل المهجورة بمثابة تجسد لحياة الرجل التي تعرض للفناء والرحيل (الوداع) ، وهذا الموضوعان اللذان يخالج السبب . وعندما نقرر أن الشعراء لم يكتبوا شيئاً أبداً في ووجانهم (ليس استنزافاً من الزواج بقدر ما هو جرى على الاغلوب المتبع) ، بل يختارون دائماً نساء كتب عليهم غرائفهن في النهاية ، يرى الاطار (البياري) المناسب تماماً للموضوع الفروق لإدخال الأطلال ، وينبع هذا الاطار

التقديم ، وهو ، بعد جعلتي طبيعة الصبح البالي الذي
تأثر به المؤلف تأثراً واضحاً ، فقدم نموذجاً عالياً
للصورة القيدية عن دراسة المستشرقين للشعر العربي
التقديم

والنتيجة صعب واحد للثوار : دور المهرج
المتوسى والنصف الآخر قانون السلم الأول
وفي الفصل الثالث ، نوصف نظرتان
للزمن ، يحرص المؤلف للقضايا التي تأخذ الزمن
كوسيط لتوازنات متعددة ، وتنقسم الفصائل التي
يناقشها المؤلف إلى قسمين ، في مجموعة القسم الأول
يخلص الشاعر الزمن تماماً أو يبدله ، وفي مجموعة
القسم الثاني يستسلم الشاعر بكل وجوده للزمن
ويتخذ المؤلف أمثله على القسم الأول من الصوري
أما القسم الثاني فيأخذه من ابن المعتز

ومها يمكن من أن نقد كان المؤلف دائماً يلج
مقارنات بين طبيعة الشعر البدوي والمجتمعات البدوية
بشكل عام وطبيعة الشعر الجاهلي ، وتعد هذه
الملاحظة إلى تأمله للطبيعة الشفهية للشعر الجاهلي وما
انتهى إليه من مقارنة بين هذا الجانب من الشعر
الجاهلي والأدب الشفاهي في المجتمعات الأخرى
وذلك شيء مهم ومفيد في تحليل مثل هذه النصوص

المجموعة مثلاً في القصص (التي يعالج المؤلف اثنين
مها في آخر جزء من كتابه) وقد أشرنا من قبل إلى
اعتقاد الناس بعد الاسلام إلى هذه الروح ، الأمر
الذي كان من عوامل تزييف أو محل الشعر الجاهلي في
القرن الثاني والثالث هجري ، لكن المؤلف لا يكتفي
بدنك وإنما يعمى إلى تأمل ما حدث من تحول في
طبيعة الشعر بعد الاسلام ، حيث يلاحظ في شعر
العدييين ظهور شكل جديد من الرغبة في اللامبالى
(ص ٣٨) وهو الشكل الذي

تولد في (لصيدة - احب) الغزلية ، والحزبية

وبحلل هذين الشكلين في الفصل الثاني كله في
صوم الثانية التي هي عنها ناقشته للقصيدة الجاهلية
في الفصل الأول ، وينتهي إلى أن الحسارة ، في
القصائد الإسلامية (الحزبية عند أبي نواس) ،
تقبل بشكل ارادي ، والحظر يُقاوَل ، والنتيجة
نوارن وأمس عاطف ، حيث يتم التغلب على العجبة
باسمى الملقى بالرغبة في أناس زائف من الزمن

فصول

فصول

مجلة النقد الأدبي

تصدر كل ثلاثة أشهر
احرص على اقتناء نسختك
قبل نفاد الأعداد

٢٥٤

عبد الفتاح زروق

و (بداية اللعبة) الفنية

الدكتور سيد حامد النسيج

شهدت الشهور الأولى من الثمانينات ، والشهور الأخيرة من التسعينات ، تعاظماً متزايداً في مجال القصة القصيرة وإن بدا لبعض غير ذلك . مما يجعلهم بين الفنية والفنية ، يعتقدون ما يجولهم من مصطلحات ونعوت ، على غرار أن القصة القصيرة في أزمة ، وأنه لم يعد ثمة من يعيد إليها ازدهورها ، أو من يعمل على روائدها . إلى غير ذلك من الأحكام التي لا تستند إلى رصد حقيق ، ومناهضة آفة ، وتعامل نقدي واج وحرص شديد على الاكتشاف

ومن الظواهر اللافتة ، أن القدرة الأسيرة أغرت عدداً من الشباب الذين بدأوا بخطون أولى خطواتهم نحو كتابة القصة القصيرة . ظهرت أعمالهم وقصصهم في صحف الأهرام ، والأخبار ، والجمهورية ، ومجلات ، آخر ساعة ، وروز اليوسف ، ودحواء ، ثم المجلات المتخصصة في نشر القصص ، كالمجلة ، ودعائم القصة ، ومن قبل قدمت «الكاتب» على صفحاتها عدداً وافراً من القصص ، لعدد كبير من الشباب الجدد ، الذين ينشرون لأول مرة . وكل المطلوب ضمن بينهم أمر الأدب والأدباء ، هو أن تفتح طرقات فرص النشر المتصل ، مع التوجه القوي للرغموي

حركة إيجابية نحو الأفضل من التراجع

ومع ذلك كله ، فإنه ليس كل شاب قادراً على أن يلتصق بصاحب الطابعة والنشر والتوزيع ، والإعلان عن نفسه ، والتدوير حول الأجهزة ، أو دور الصحف ، أو دفعات الإذاعة والتلفزيون

وما أشرنا إليه ليس إلا جزءاً من حركة القصة القصيرة في هذه الأيام ، فضلاً عن صدور مجتمعات قصصية لأجيال متعاقبة من كتابها . فقد أصدر محمود البديوي مجموعتي (الطرف المفقود) و (صورة في المظلمة) ، وأصدر سمح حليم (أصبة قصب) و (الحرف من الحياة) ، وأصدر محمد كمال محمد (الأصمى والفتى) و (الحب في أرض الشوك) ، وأصدرت سميكة قراد مجموعة (ليلة القبض على فاطمة) ، وببيل عبد الحميد (الدوران حول السور) ، وعبد القادر الخيامي (هذا الصوت وآخرون) . ولأحمد عادل (رجل في القاعة) ، وقراد قنديل (كلام قليل) ، وعائشة أبو النور (وعا لهم

ولا يخفى أن من شباب كتاب القصة القصيرة من بلغ به اليأس من النشر حياءً جعله يطبع قصصه بطريقة خاصة ، وفي أعداد محدودة ، وحل ثمنه المحدودة مادياً . وربما سبب له ذلك ضيقاً واضطراباً في حياته إلى أن منهم من طبع قصة قصيرة واحدة ، إذ الأهم - في نظرهم - هو أن يبيع القولعة منهم عن وجوده ، وعن رؤيته ، وهي قدراته ، مما تعصت معه دور النشر العامة والخاصة ، وغداً به صدراً ، أو وثقت إمكاناتها حاجلاً دونه ، وهي مسألة مرتبطة ، بظروفه من شرائات غير دورية مثل : «مصرية» ، و«الشارع» ، و«آفاق» ، و«أصوات» ، و«القاهرة» ، و«أحدها» ، و«هناك قصص قصيرة منشورة على هذا النحو ، مثل قصة «النام» لأسامة خليل ، و«القصبة والجند» لسليمان ، و«السم» لعزاد فهدل ، بل إن هناك من ينشر مجموعة قصصه على صفحته الخاصة ، كذلك الذي يصطلح به شباب القصة القصيرة في الاسكتلندية ، كما جعلهم - في السنوات الأخيرة - يشترون حضوراً حقيقياً ، ويصنعون

يوماً) ، ومصطفى عبد الوهاب (أحزان عبد الحليل أندى) ، ومحمد جابر غريب (أشبهات للحياة) و (الليل والصمت) ، إلى غير ذلك من إصداره كتاب القصة القصيرة في الإسكندرية والمنصورة

وقد أسهم الكاتب القصص عبد الفتاح زروق في حركة القصة القصيرة هذا العام . إذ أصدر في يناير ١٩٨٠ مجموعة قصصية بعنوان (بداية اللعبة) . وهي خامس مجموعة يصدرها بعد : «هناك» ١٩٦٠ ، و«ولا في المظلمة» ، و«الزيتونة يا زمن» ١٩٦٥ ، و«ولا في المظلمة» ، و«لوكاندا كلفت بك» ١٩٧٣ ، بالإضافة إلى ثلاث روايات طويلة هي : «حديقة زهران» و«الزيتونة» و«الحبة والمغنون» ، وكتابه في أدب الرحلات «١٠ مسافر على الحج» و«رحلة إلى شمس المغرب»

ومع كل هذا فإنك لا تجد له ذكراً في الدراسات التي تناولت الرواية ، أو أدب الرحلات ، أو في

القصة لا تنمى في قاع المجتمع ، لتكتشف عن صراعاته وتناقضاته ، في ثوب من محكم النسيج حيث نصفه بأنه كاتب واقعي يتوغل بالنفس الحيد

ولكنى نزعهم أنه أراد أن يوجه وجهة خاصة ، بعد تربيته في المجموعة الأولى ، وبعد استكشافه عوالم كل الكتاب القوي سيقود على طريق كتابة القصة القصيرة ، وأنساب معاصريه من كتابها ، فالمسهدف يقدم وجهة غير ديمية في بناء طبعه ، أو بمعنى آخر ، رغب في ابتاع القارئ- قنبا كي يذغفه دفعا إلى التفكير طويلا في الكيفية التي تمت بها هذه اللبنة الفنية الخالصة . التي لم تهبط بدولة . والتي رفضت من قنبر كتابها في نفس الوقت

كان الشكل ، هو هذا الوعاء أو الإله . وقد جهده الكاتب في صفه وتجربته ، في سبكه وصياغته ، حتى هذا النظر إليه ممتعة في حد ذاتها ، تنمي عن البحث بها وراء هذا الوعاء ، وكأن الناظر إليه إزاء تجربة مبدعة نادرة والمسة هنا لا تحقها اللغة المفضاضة ، ولا الحياض الجيايح إلا محدود . ولا حكايات الطب البيروتية ، ولا صور الطليحة الساحرة . إنها تتأني من جودة الخامة ، ودقة الصناعة ، ومهارة التشكيل ، وانسجام الجبرليات بطبها مع البصر الآخر . تجد هذه اللبنة الفنية الطالصة في قصص : ليلة القمار ، الأحمر يناسب ، لبة ، الشيء السهل ، بداية اللعبة ، المجدة حلالة عندما تخرج ، إعجاب ، حكاية بنت مع رجل لا نعرفه . ولقصص أخرى كثيرة يسها مجموعاته المعروفة

وتبدأ أول خطوات التمهيد الفنية مع عنوان القصة إنه يجتهد في أن يكون العنوان مبتكرا ، يحصل إشعاعات بحرية أحيانا . ويحور عن صورة مشحونة بالتوتر والحركة . كـ : « ويدفع إلى الإثارة والدخلة أحيانا أخرى . أو ربه يؤكده حشبة كاث عابدة . مثل هذه العناوين ، وشعيرات يهدهد في حشيت اللقر . » « الصيد ذخرا الشمس . » « الكلب يتبع في المزمار . » « الثعلب لا يغير جلده . » « الرجل الذي يريد أن يلفه ذاكرته . » « رجاء بلا عيون . » « عندما توند الريح . » « ربح ساعة قبل الحادية عشرة »

والتأمل في القصص التي اختيرت لما هذه العناوين . سوف يلاحظ أن الكاتب على طويلا من أجل تكوير العنوان ، وتشكيله ، وعقله ، بما يلامس وجو القصة العام . أو الرمز الذي توصل به ، أو عنصر السحرية إلى وجه . وإن دل هذا على شيء إنما يدل على أن الكاتب اعتبر العنوان لبنة أساسية ومهمة في بناء القصة القصيرة ومن هنا جاءت معظم عناوين قصصه القصيرة ذليلة ومولقة في أرواح مهمتها

كالمسكة الآروس المفضضة^(١) وحكنا مجرى نسويه ، وتلق صورته وشيئته

اختار من هذه البنة بعض الشخصيات التي تتأني في حياتها اليومية من أجل قصة عيش . وقدم صوراً وصمية هذه الشخصيات ، بشكل لا عني فيه ، على نحو يدل على أنه لم يكون مؤمناً بقضايا الطبقات المضمونة ، ولم يكن على دراية حقيقية ووعي تام بأبعاد مشاكلها الواقعية ومتنبيات الحياتية . وأظن أنه كان يجارى « المودة » في تلك الأيام . حيث كانت المقراآت الاشتراكية في يوليو ١٩٦١ . وسبق كان الكتاب يتبارون من أجل تطيين الواقعية الاشتراكية في قصصهم ورواياتهم

دليلا على ذلك ، في القادح التي قدمها سطحية . غير مضمدة ، وأنه لم يستمر في هذا الاتجاه القوي والموصوعي نفسه بطول ، إذ عما يشير النحلة حقاً . أنه حكى على التجديد في « الشكل » دون أدنى انخاض إلى المضمون . في حين أن الواقعية الاشتراكية - آنذاك - لم تكن تحفل بالشكل . لأنها أعطت كل اهتمامها للمضمون

وأنت تقرأ قصص « شجرة الجوز » و « أم العربي » و « القضا غلى » و « مشكلة صبية » و « الذكاز » ، فإذا بك أيام شطوية تكافح من أجل أن تعيش في بيتها أو حتى وابست حتى بطة قصة « أنشوى » تأخير الحصة - كوسيلة التزلف - لتظهر أنوثتها . فهي لا تلمس القند الذي قد يلغيا بالاستقرار ، في ظل زواج آس^(٢)

والمرأة المكالمة هي الوجهة لفصل لئيه . والشخصية المحرومة التي طورت حوقا معظم قصصه الأولى . ولأنك أن هذا التزوج بالذات مرتبطاً ما ياهمه المجموعة القصصية التي تكتب عليها صورة المرأة المكالمة . إنه يهديها (إلى أول من علمي القراءة وتول من قرا في إلى نسى)

ومع ذلك فإنا لا نرغم أنه اختفى فكرة منه . أو أنه آس متقيدة تائه . راجح يكتب قصصه القصيرة على هلبيا فلا اختيار للعلاج . أو للمال . أو لصغار الموظفين ، ولا إيمان بمكرة ما . فطعت أو سبحة . كثيرة من الكتاب . فقد كان محمد أبو المظالم خير النجا يجرى قصصه الأولى حول فكرة عمدة . كما أن كلاً من ادوار الخراط ويوسف الشاروي كانا يتبدان بمكر جان بول سارتر وصيمون دي بوفوار وألير كامى

وهو لا يسعى إلى استيطان النفس البشرية . واتعمام أعياها اللادخلة . أو التكرير في اللحظة الشعرية حيث يدعى أنه اتجه إلى الوجدان . وخطيب المباشرة ، من خلال انمالاته هو وأنجليسيه هو . كذلك فإن قصصه

اللغة القصيرة يبدو أن بعض القاد - إزده كم عقاله وقدم تاريخه الأدبي - لم يهتد إلى جبل معين يسبه إليه ، أو إلى اتجاه محدد يصانه في صوته . فالتزموا الصمت حياله ، على الرغم من أنه بالغ الحرص على التزميم

وفي تصوري أنه أقرب إلى تجارب الجيل الجديد منه إلى المرحلة التي شهدت نجاحه . وإنه مثال لجيل بدأ بداية عادية متأثرة بما كان سائداً في الخمسينيات وأوائل الستينيات ، من فكر ولى وعطوفة معالقة . ثم ماليت قن أعط نفسه ولنه جهد وصرامة . عتاً عن « شكل » قصصه يهتد به عن « المضمونة » . ويكون أكثر إسكناً ودقة وهو ما يزال مستمر في مجله هذا . محارلاً في كل مجموعة قصصية أن يقدم شيئاً متطوراً عترة عن سابق عتراته التي عطاها . وحرصه على التصعيد يهتد على التفاضل بأنه سوف تكون له معالمة الفنية الواضحة في مستقبل اللغة القصيرة المصرية

وبعد انعام ستكون محصوره في « الشكل » الخاص بالقصة القصيرة أولاً ولعل نى شيء آخر . إنه يبدو مهتماً ومشغولاً بالشكل وحده . حتى أصبح غاية في حد ذاته . فالفصه الشكة البناء ، هدف كان يسعى للوصول إليه . وقد عانى في ذلك أقرانه . ويبدو أنه كان يحفظ لذلك منه بدأت اللبنة الفنية عنده . سوف تقوم الآل بمرحلة قصيرة في حاله . قد تكون (بداية اللعبة) فيها هي نهاية الخفاف

تحتل صورة القرية المصرية ، والفلاح المصري . من قصصه القصيرة . ولا ظل للمال أيضاً وظلت السيطرة - في البداية - للبيئة الساحلية ، وللمدد التي تقع على شاطئ البحر الأبيض المتوسط ، وخاصة مدينة الاسكندرية التي تبسط ظلها على تشييات وعصوره ، والتي تدور حول بعض القصص (حسباً ستقرون و يسمى هو سب أصلك من الربف . ما أنت من مدينة برهه . من اسكندرية . أو . مطك حق . وللى أجادلك في الفرق بين المسخبة هنا وهناك . . . لأن في الحقيقة . بما ينطلي الشعور بالخنين إلى الاسكندرية . إلى أهل هناك)^(٣)

إن معظم قصص مجموعته الأولى « باب ١٤ » مستمد من حياة الناس في الاسكندرية . وكذلك قصص « التسمقان » و « البحر لا شاطئ له » وغيرها من مجموعة (ولا في المراهقة) . لقد كان حريصاً على ظهاري ذلك في بداية حياته الأدبية . يقول (واخترب منها مجيابه الذي تفرح منه رائحة المسك محتلفة برائحته ماء البحر . ولقد اتسمت شخصتا انه . فبدنا وكأنها عيون صغيرة أعدت لصيد « البارية » . وصترت حذقتا عيبه . وإن أردنا يرميها ، وأعدت شعناه للفتوحات شكل قارب صمير)^(٤) ويقول : « ستر في مشيتها

ولما اتصل بهذا الجانب ، فإن لاحظ أنه كان جريئاً حين أقدم على تأليف عتاري مطولة ، غير تقليدية ومعروف أن معظم كتاب القصة القصيرة ، كانوا يلجأون إلى اختيار العناوين المختصرة ، التي لا تتعدى كلمتين اثنتين : مثل «عقل واصل» - مبتداً ونحوه - صفة وموصوف - جار ومحرور

من ناحية أخرى ، عيده يلتفت مما قد يتردد على ألسنة العامة ما يجعله عنواناً مشيراً ، فيصبح عنده وكأنه قد تحول إلى شيء جديد جداً لم تسبق لنا معرفته بشكل أو بآخر مثل «غالب يابوي» ، «أضعف خلقه» ، «ولا في العزاديت»

أما كلمات الاختصار ، والمقرر الأولى في قصصه ، فإنها انطوتوا الثانية لإسماها كثره وهي - فيما يتضح للدارس متأمل - تستغرق منه وقتاً وحسباً ، وقد استبعد تماماً اللجوء إلى طريقة السرد المروعة ، فلما نجده يستعمل الفعل الماضي «كان» و«كنت» ، أو يلجأ إلى ضمير المتكلم ولما يجعل من نفسه شخصية محورية ، إلى جانب كونه الراوي ، الكاتب ، ولما يدل على أنه تملك زمام بدايات قصصه القصيرة ، أننا لا نجد لها مثلاً ، أو مقاربه نو - لجرى حل ونهية واحدة ، فلكل قصة بدايتها التي لا تصلح إلا لها وهي مبدئية جداً محكاً بطريقة مبدئية من الاختصار

في قصة «غالب يابوي»^(١٠) يبدأ بداية متفكة في الشخصية التي تزدى دور الراوي من ناحية ، والتي لها دور أساسي في الحدث من ناحية أخرى . وأسلوب القصة تابع من طبعه البيئة التي نشأت فيها الشخصية ، ومستند من القصص الشعبي في هذه البيئة ، ومن الشكل الفني الذي يتنظم حكايات الراوي الشعبي وسير أبطاله . وهو يحرم على أن يبدأ كل قصة جديدة به «غالب يابوي» وكأنها الجملة الموسيقية الأساسية في اللحن الواحد . فصل ما كان بما سوف يكون ، وتسبق هذا الاستيعاب للموسيقى (غالب يابوي .. ريت وقيت .. ويوم أركد الأحادي أن يشتوا نيك ، ضمت ابنتك إلى صدرك وصوتك يسمع النجد كله . يا مصطفي أنت ولدي أنا صبح حلفتك . غالي يابوي والله خالي .. والحكاوي كانت كثير ، وأولها كان يوم ما لانت أم الرجال خالقتها .. ما فانت من الولاد غير ثلاثة ، واليت من صلحا ما عرب حرمة . وبعد الأربعين يوم ولسد . دخل صاحب وى يده الجيب حية مليحة . «مسعدة» من اليوم ملكك . هدنة تحت وجبتك تحسم وما تطاول . قلنا لصاحب وسنه صاحبك ، لكن في قلبه طمع ياكى . فلهذا كنت الثلاثين تطرح النوار ، وفي قطفها وقناويها تسرح الأصابع . من بعد ما تخلف مسعدة منك ، وأنت يابوي

صليت من السني ستين . سه وخلفت منها واحد . ومها تعد منين صلحا ، مازادوا من اثنين ! وكل من ولتي حرمك من الأهل يقوم ، كنه صغار والظهر جيبا عحي . والله خالي والقصية عادت ولا الشيطان تسمع كلام أهلها وما تكتبه واسل . أنصاف على ولادي من الزمن . أنصاف عليهم من لغوتهم الكبار . أنصاف عليهم من دلة الحاجة .^(١١)

الصعدي العجوز يتحدث - هنا - وكأنه يحكي حكاية بئ كل الناس - ماداً يفسد ويذهب مصطفي ، ومسياً ياب ويضع أيضاً ، مصعباً عن عمره ، وعن حالته الصحية والقصية والمادة ، وعن طمع الآخرين مما تملك . ويبدأ الحديث ، والأوصاف التي سبقته . وكيف دخلت مسعدة سيانه ! ومن هي ؟ وما صفاتها الأخلاقية ، والمثلية ، وما هو السر الخفي الذي كسر ورامه ، وما نوع العلاقة التي تربط بينها وبين زوجها الحسن ، وبينها وبين أولاده . وما نظرة الأهل والناس لهذه المسألة . وشهد البداية هو مشهد البداية . عودة الأب إلى أبنائه ، بعد أن كان المقصود هو التفرقة بينها . وهناك «حور» غير تقليدي ، أدركاها دون أن يعبه الكاتب . أو يشير إليه - قال ، «وه قالت» و«قالوا» . فلأهل مسعدة رأى حوراً حرة ، ولمسعدة رأى صرحت . ولأهل القصة الوقت أطول ، لكن ذلك لم يأت شأناً حتى لا يفسد النغم الواحد واللحن المهدد

لون ثان من ألوان السرد والعرض ، الذي تكشف عنه نظرة البداية ، تتدلى إليه بدايات رلو شعبي من الدقا ، يحكي حكاية ذلك ، بسبب حياة أهله وعظه . لقد عرض فني مرصاً فصوروا معه أن اللغز مستحيل ، ففعلوا على أن يخرج امرأته بأعنه . ولي لهذه الزفاف بورت الأخ ، ريت الزوج - للرضي ، ليكي الزفاف ولحب والأهل ، (بالليل . يا عين .. يا ليل .. ولا كل من قال «سوطا ليل» .. سطر ، ولا كل من شرح مسكونه بيان له نهار ، ولا كل من رأى المظم يسمع كلمة «غير» ! الكلمة . آه من الكلمة . الكلمة ما يصدفها إلا قليل الحيلة ، إن قال «يا ليل» . يكون جواب الليل على ليله . غلب القمر يا عين ، والشجرة شربت جنودها وما ظهر على فروعها القرا الشجرة حرمة . ما انتفع لها بطن . يا ليل . وياعين عارف بن القبال لا بد وأن تظهر لأمورها ، وعارف بن قلميا - أبداً - ما ضاع غيرها لكن منى أخرى - يا عين . يا نهار ! أنا كنت زين الرجال . ولعل الرجال عني ، عني نور صيده «فرعون» تشق حور ظله ، أما ولو صيده «المجدع» صلوه صوره ما يفسد^(١٢)

وتظل هذه النغمة الموسيقية سارية حتى نهاية القصة القصيرة ، وكأننا قرأ قصيدة شعرية . اختار الكاتب

صعد الموال لناسب مع مأساة البطل العصري الحزين التي بكده تسد مع مأساة «أيوب» «بصري الصاير» ، في الفارق الكبير بين القيم هناك وسلوك الناس هنا (صدا الوفا ، ضاع حوى الطمع ، وقيت أنا واثت ومرصى واليوم ما لحقتك أنا ومرصى . كمنابة أغنى الموابيل ويا ليل . ويا عين . ولا كل من قال «سوار يا ليل سوار» . ولا كل من شرح مسكونه بيان له نهار . ولا كل من رأى المظم يسمع كلمة «غير» .^(١٣)

ولاشك أن التفكير في البدايات الفنية ملائمة لحو القصة ، ولشخصيتها الرئيسية ، وحدثها الأساسي ، يستغرق من الكاتب وقتاً طويلاً ، ومعالجة أطول . ثم إن اللغة المهادنة في اختيار كلمات البداية ، ولوبيها ، وإحداث الانسجام بينها ، وإيادها لعصر القصة حتى كلمات النهاية ، كل هذا دليل مهارة ودكاء . وسجد أن كل بداية تابعة من اللوح السائد في القصة ، ومزوجة بمنزلة التي اختار . فكل كلمات مقدمة قصة ، والكلب يتبع في المزار .

(يحكي أنه كان لأمر قصر ، وللقصير بواب ، وللجواب كلب ! والكلب - والحق يقال - ليس ككل الكلاب ، مغرور الغامة بالعرض والطول ... دبله مشرع في اللواء طليلاً ما يهز . أما لون عيبه فكان - للعجب - أزرق ! - الأمير - يحكم السنوات المظلمة - نادراً ما يظهر في الحديقة الكبيرة المحيطة بالقصر ، وحدث لأنه حزين مهموم . أحب طاعة نجب صياداً فقيراً ، والبواب حزين لحزن مولاه الأمير ، والكلب حزين لحزن سيده البواب . وكثيراً ما علأ القموص عيبه الزرقاوي فيبيع على لأرض عند أقدام سيده فكانه غزال وكأنه - للعجب - يهجم ، ويترك أن الأمير لم يسعه إلا أحد الفتاة من الصياد ، وأن المظنوب منه - إذا استطاع - أن يقرر في إحدى المرات ، فيمسك بين أنابه وقبة الصياد ويمر بها شر عرق !^(١٤)

لما كان العنوان موحياً بعدم المقورية ، فإنه استعان بالموسائل التي استعانت بها ألف ليلة وليلة ، المليئة بمثل هذه الصور . ولأنه يريد استخدام الرمز ، فكر في اللعاب بعيداً حيث لا يعرف «الأمير» و«الكلب» ، أورد في القصة ، والبواب الذي غالباً ما يندمش بلا انزعاش يفتح له فتحة صغيرة يفتح منها ثياباً شديدة من البلاهة والذات ، ولقد ابتعد بالزمان والمكان والمحدث والشخصيات

أول جملة في القصة تلحم أبعادها الثلاثة الأولى ، بالثاني ، بالثالث . وتربطنا نحن القراء بها ، وتشدنا إليها . ثم يأخذ الكاتب في جذب الخيط الثالث «الكلب» - ليبدأ به عملية السج - ذلك أنه جملة

لا يتكرر الأول في العوائد أولاً ، وفي القصص يحدث نم
يكون دور القصر لا يرتبط بالأمير ، ودور البواب
الحارس للقصر والأمير . فالكلب هو الحارس للبواب
والأمير والقصر في آن واحد . وتبدو هذه الخيوط في
الفقرة الأولى وكأنها شباك حياض طرحها لتعري السمك
بالخسوف في ثيابها . وهي شباك محكمة ، مصنوعة
جيداً ، قوية . وقد طرح الكاتب . شباكاً ثلاث
مرات في ثلاث فقر . بفرد بعضها بعضاً ، وجمعها
بعض (دون ترميم أفكار الكلب ، وفي
بعض محاولات الكلب من أجل تصيد أفكاره
عناء نال . وفي تلك وقت عدد الحياتة النسب
وشعورية للكلب . وهو غاضب لقوات القصر
وأخيراً لم العباد شباكاً ، بعد يأسي الكلب بمدة من
تجربه غير والكيفية ، إن صح التعبير : (واستدار في
يأس جارية بعيداً عن الأمير ، وهي القصر ، متجهاً
في الهواء . وقبح عند أقدام سيده البواب) ^١

وعندما كان الكاتب ينتقل من مستوى إلى مستوى
آخر ، فإنه يختار بداية الفقرة بما يتفق والمستوى الجديد
ومن ذلك أن نجد أن الفقرة التي تتعلق بأفكار الكلب ،
سبباً يمكن (أفكار كلب ، والكلاب الأخرى معه
من القصر) والفترة التي تليها إحساس الكلب
بالحصص تأتي على هذا النحو (الحصص كلب ، كيف
لأنه الفرصة ؟ كيف نام ليستيقظ ولا يجد ما حوله ؟)

إله جاد في التركيب ، والمفصلة ، والبناء .
والنسب . وكل حلقة من هذه الحلقات تستلزم إعمال
فكر ، وإيمان عقل ، ودربة . رمز مستخدم بحرية
لغة مبدية سهلة على واحد ، شدتنا إليه كالت
البداية . وبولا أن الكاتب نفسه يستلزم لغة فائقة وهو
يزدري هذا اللحن . ما جاء على هذه الصورة المستعارة .

ومن يد مرمى لأكل من نموذج متقن من بدايات
قصصه القصيرة ، فلما تركه هذه الحقيقة وحدها . به
يحمل «التمه» غابة . وسائقه إلى متعمده . ومتنوعه في
وقت واحد صياغة عنوان منقوش وتركيب كلمات
البداية . وتسبق جملتها . وهنسة فقرها ، وعبارةها .
وتجدها في أسلوب السرد والوصف . ثم الاستفادة من
رائدنا للشخصي المردود والشعاع . والاستعانة بخصم
الشعاع ، والتعاطف الشخصية وهي «شعل» . الآن ،
وتحريكها بشكل مصسط ومرسوم . ثم بعد ذلك الانتعاش
أخرى . لما مستخدم وسائل الإعلام الحديثة ، كالسبيل
والتلويح عاصمة . وبما هذا ودار . هناك الاستجابة
القوية لبصير المعصر . في كدبة تصوير المشهد . و
انتعاش اللقطة ، ول الكلمة الخاصة . والحلقة
القصيرة . وكأى «المسح» العبد عند حشيش إبداع

المين ، والأذن . واللسان ، والشاعر ، وإبداع القاري .
بالشاع حرية حب الاستطلاع . وإثارة الدهشة والمحب
لده

عدد قرة السليمة لفظة «ربع ساعة قبل الحادية
عسرة»

(اليدان فوق رابطة الفتى العبدان ترعشان إلى الخلق
من الشعر فوق الرأس الخاضع . انحد قراره دون
مقدمات . ودع الأولاد والأحفاد والشاح لشريكة
العمر الخطوات أسرع من التفرغ لرجل يقرب من
الإحالة على المعاش . اليد فوق أول تليفون بجانبه الخوار
سريع

— سأناظر اليوم ساعتين
— خيراً . ليت هذه عادتك ؟
— تستطيع أن تكتب اليوم
— لا داعي لذلك . سأكون في مكنتي قبل الحادية
عشرة
— عرجو ذلك . إن الغاء
— إن الغاء

نفس في إلهام . حال على عمل بيع الخردود . عرج
متعمداً وقد يدور كيرة حمراء . تأمل إلهام المدي
يتطرق على إلهام . غطى لنفس . وأصبح لا مواجهة
الهرج ^١

البداية هنا مختلفة عما قرأنا من قبل . فالصو
سلط على الحركة . لا على الشخصية . بل على المعصر
الذي تصدر عنه الحركة . والحركة عرسومة بدقة ،
«الكاميرا» تلتقط البشري في وضع محدد . من حيث
كوسها فوق رابطة الفتى . وتنتقل بسرعة إلى البشري وما
يرتعدى إلى صبح شعيرات فوق الرأس . وهي شعيرات
سواء . وهذه ذات دلالة مقصودة . وتأني محدد
الحركة التالية : توديع الأولاد والأحفاد . وإنشاج
يذهب لشريكة العمر . حركة ذات معنى خاص ،
وتختلف . خطوات سريعة ، ثم تاج «الكاميرا» حركة
البد وهي فوق أول تليفون ، تستمع إلى حوار سريع
ليس مهماً معرفة الطرف الآخر في الحديث . وإنما الأعد
هو الاستماع إلى هذه الكلمات المتفرقة . ميثاريو وحوار
متعان تتحول مهمة القاري . إزاءها إلى متابعة كل ما
يصدر من حركات متتالية . والاستماع إلى كل ما يقال من
كلمات خاطئة : المين ، والأذن . مستمعان معاً

وفي قصة «عندما نقرح» صمم مجموعة «بداية
القصة» تتحرك «الكاميرا» حركة سريعة لتقديم أكثر من
صورة جبه في مكان واحد

(السلام عشولة يائس البندى وروحة الاكل
عاصفة تأتي من شقة بعد شقة ، وطفن على كل سمة
ورغوة ما بين الكنمة والكنمة . وكرامى طالعة وأطباق
نازلة . ومدخل واحد للسطوح والقصبة . وراقصة تتوى
بالوسط والكلبات . وطلع وشريات . ودور سجاير ودور
أحضان . عروسة ساعده في بحر من العرق . وفتيات
صغيرات بالأحمر والايصر . وعبائر بالمشهور
والعرياء . وشباب . وميكروفون صوته لآخر اسمي
قلنا : ميرون . فاللوا البويه . قلنا ألف ميرون
فاللوا ضروري البويه صعب وثاني وجلسنا . لا أحد
ينظر ناحية الميرون أو ناحية الفتى كلام كلام
كلام . ثم صوت صرخات وعراك على السلم . ماتت
الزعوس . وتكالت الخمسات . وقالت واحدة كأنى
الفتيل . ضروري أبو شقة ده بطرة الخط . وغاير يكون
أول واحد يدخل البويه)

ويطول ب الأمر لم أننا وضعنا عند كل بدايات القصة
وكيف أنه كان يده حربه جديدة في كل قصة قصده
واللهم التي يوبى يديه . لا تبع من حرصه على أن
تكون عمدة للموصوع . وتكنا تأتي من إيمانه بأن يكون
«الشكل» هكنا . وهي أهم لبنة من لبنات البناء
«الشك» ونحو شواهد أخرى تلمس فيها السمع .
والانطلاق في قصص «الشجرة» . و«حرب
صحاك» . و«خزة» . والموضع المصعب . «العبد
يدخل الشمس» [ولا في الخواص] وفي قصص
«اللمبة الحمراء» . و«المرأة أخرى» . و«لبنة شفاء»
[لوكانت كلوت بلد] و«معاينة الحائط» و«البيع في
مدينة لوكسمبورج» . و«الغصن» . و«النجدة»
و«حلاوة» . و«بداية القصة» . [بداية القصة] .

ولعل سمح الدائم من أجل «شكل» بالغ الدقة
والإحكام . جعله يتلافى كل جوانب الضعف التي التي
لوحظت عند غيره من الكتاب ، والتي أصبحت قصصه
القصيرة الأولى . فلا استطرادات ولا تفاصيل في عملية
الإنشاء . ولا شخصيات ثانوية . ولا خطافية . لذا
كانت نهاية عنه وتجذبه متمثلة في هذه القصص القصار
جداً ، التي لا تتجاوز الصفحة ونصف الصفحة
الواحدة . من القطع المتوسط . وهذا هذا «الشكل»
سمة غير قصص عبد الفتاح رزقي . وهذا آخر من
الكتاب المعاصر

ومجموعة الأخيرة (بداية القصة) صمم قصصه
القصيرة التي لا تخرج عن هذا «الشكل» الذي التزمه
متحرراً . وإن كنا نطرح بدايات متفرقة له في قصص
«صحاك» تحدث كل يوم . و«عود كبريت»
و«الهرج»

ول قصة « الموت ضحكاً » تجتمع عناصر متنوعة منها الآتية : يعنى أن يقدم « الحدث » على أنه يحدث « الآن » والحريك الشخصية حركة درامية ، لكني يحذفنا إلى اللحظة وبضمت في الوقت ، ولحقى حيوية وحرارة على جو القصة . وحصر التشويق الذى يشدنا شداً إلى مواصلة القراءة . ومستخدم « الحلم » كوسيلة للمقارنة بين الواقع والأمل ، بين ما هو كائن فعلاً . وبين ما يهين أن يكون فعلاً . بل إن مهارة الكاتب جعلته يبدأ بصورة « الحلم » وكأنه حدث واقعى يمر أمام عيوننا

(آخر الليل ، وأنا عائد إلى بيتي سيراً على الأقدام ، وعند ناحية مظلمة أصبح من يتأذى في همس : « بس » . وتكون خطواتي ، وأنت في لحظة تأنية مصدر الصوت ، وفي صورة اثنين سيدة صغرى متشعبة بالسواد .. مقولة .. ليس هناك شك في ذلك .. وأهم بأن أوصل السرد من جديد وتساوياً ضمن بكتيات لا بد أنها لم تسمعها ، ولكنها تقدم لى صورة الخوف وبداية لمدونة أنماها ولها حلية جديده صغيرة ، لو أنها لم تسمعها .. ثم تقول في بروت لم أسمعها من قبل أحد المظلمة دى . فيها أربع ثلاث جبه ١ ، شيء غريب ! ولترجيع على الفور في لحظة شديدة وفي عروق أيضاً ، ثم القول في اضطراب : « يا سنى اتى حايمة إيه ٢ ؟ أربع ثلاث جبه ، له ١ ؟ واشمعى أنا .. أهمل بهم إيه ١٩ » (١٧)

وحل الرغم من أنه يحكى على لسانه ، كما لو كان هو البطل والراوي ، فإننا لا نشعر بذلك ، وكأنه بعيد عن لسانه في « الحدث » بشيء ، وفي « الرواية » يدور . وقد لا يستمر بالأفعال الفاعلة على الماضي . لكنه يستخدم أحداث « صاعدة » لأنه يريد لنا معايشة « الفعل » وهو يقع « الآن » . لتأنيده ، وتعيش خطواته ومراحله وأصبع . « تتوقف » . « ألتفت » . « أتيت » . « وأهم » . « تصدم » . « أترجع » . « أقول » . « أفتح » . « أظن » . « يشرح السكون من ضجيج سيارتين تتسابقان في سرعة ملهله »

وعندما يقطع حركة الآن ، فإننا لبرند إلى الماضي القريب جداً ، ونكتل اتصالاً وثيقاً بالمشقة المحاصرة رأى الطب في الضحك الذى يسبب أرقاً ، ولا يكون ذلك إلا في الأسبوع الأخير من كل شهر . حين ينضب من هذه ، وينصب التمكيز في المسائل المالية للمهنة « بصير » « الحلم » . وهو حلم قريب جداً من الواقع الذى يدع إليه . حلم « الخوف » كما يقول علماء النفس حلم إنسان محدود العقل ، يسمى رايه الشهير الثبات مع الأيام الأولى من بداية الشهر

لم باب « الحلم » جرافاً . وكأنه شيء يوتوى سيد

التحقيق ، وإثنا وظف في الوقت اللازم لتوطيعه ، وكأنه جزء من أعلام اليقظة التي تحدث إيان صورة الإنسان لنا فإن الكاتب بدأ به قصة « » وبدأ له من الأدوات والوسائل ، ما جعله قريباً من الواقع ، قابلاً للتصديق ، وكأنه هو البطل الوحيد في القصة . وهكذا يكون الحلم والأرنداد والمخيط النفسى المتنازل للشخصية ، في قصص عبد الفتاح رزق (١٨)

وهو المحور . في قصص عبد الفتاح رزق حصر أسس . لأنه يعتمد على حروية الوقت غير المشهد أو الصورة وهو لا يريد للشخصية أن تفسد جامدة . ولا للمشاهد أن يبق لها ساكناً لا حياة فيه . عندك يكون المحور وسيلة من وسائل التحريك والإحياء . ثم إن المحور عادة ما يكون بين أطراف ثابتين وجهات نظرها ، يعنى أنه يساعد على إثارة عوامل الصراع ، والكشف عن الدوافع الخفية إليه . ولما يوصل به كأداة لإضفاء جو واحد ، أو لربان قصة واحدة

ويجذب « المحور » في قصصه شكله المعروف . بحيث لا تحطه حين القاريه . لكنه في قصص أخرى نجده وقد لسل عد السرد / ، دون أن يسيى بما يشير إليه . وكأنه جزء من أسلوب الوصف العام . كما رأينا ذلك في قصص وغالى باورى ، وهولاء الخواص « وه السقوط » و « ليلة الصار » .

أما عندما يكون الكاتب مشغولاً ومهموماً بمسألة البناء والمفصل وجلد عناصر القصة بعضها بالخص . فإن الفرصة لا تتيح للمحور بالقدر الكاف . ورجال بلا عيون . « البداية » و « الناح » و « النهاية » و « الحلم الأيس » التي تكاد تكون خصبة شمية

وكان أن نرفع أن يكون الرمز وجود مسطر في هذا التاج الذى يحل فيه « الشكل » « مكانة سامية » وما دام الكاتب يجهد من أجل التركيب ، والبناء ، فإنه « بالضرورة » يضل غرس الشيء إلا ما أراد الاستعانة بالرمز . وقد أشرنا إلى أن الرمز يبدأ بالمعنى . وعندما يختار الكاتب العنوان حل هذه الصورة ، فإننا ليلجح إلى أن قصته منذ البداية حتى النهاية . سوف تكون رمزية فلما أن تكون القصة كلها رمزية وإما ألا تكون هو يلقى حلاً رمزياً ، وليس شخصية : أو حدثاً ، أو جريئة ، أو فكرة

ولمحوه الرمز ناع من حرمه على الإنتاج ، وشعوره هو بالتمتع الخاصة وهو يشكل هذا العالم . نجد الليل حل ذلك في قصص « البحر لا شاطئ » له « و « إنسان » « و « الهيد لحوا الشمس » [ولا في الخواص] « و في قصص « الكلب يفتح المزمار » ، و « رجال بلا عيون » و « عندما تولى الرياح » (لوكاندات كلوت بك]

وتبقى ملاحظة أخيرة ، هي أنه على الرغم من حرصه البالغ على أن يكون كل شيء محكماً في عالمه القصصى الخاص ، فإننا نرى أن عنوان مجموعته (لوكاندات كلوت بك) لا يتفق والمناخ الذى يسود قصص هذه المجموعة وعلمه اختير . فقط . لكونه عنوان أطول قصصها وأكرب إلى الواقع الخارجى ، في حين أن عنوان (ولا في الخواص) جاء أكثر دقة والسجماً مع القصص التي تضمها هذه المجموعة . كذلك الحال بالنظر إلى عنوان (باب ١٤) ثم (بداية الصدا) . وهي ملاحظة كان ينبغي ألا غفلت عنه ، مادام قد احتل بالشكل وبالبناء والتركيب كل ذلك الاحتفال الكبير

• هوامش البحث

- ١- « ولا في الخواص » - طبعة المصرية العامة للتأليف والنشر (١٩٧١ - ص ١٠٤)
- ٢- « باب ١٤ » - دار الثقافة العربية للطباعة ١٩٦٠ - ص ٣٩
- ٣- « ص ٣٩ »
- ٤- هذه القصص جميعاً نصتها مجموعة « باب ١٤ »
- ٥- هذه القصة نصتها مجموعة « ولا في الخواص » - ١٩٧١
- ٦- نفس المصدر - ص ٥٨ . ص ٥٩
- ٧- المصدر نفسه - قصة « ولا في الخواص » - ص ١٤٦
- ٨- نفس المصدر السابق - ص ١٥٢
- ٩- « لوكاندات كلوت بك » - الكتاب الذهبي ٢٠٣ يونيو ١٩٧٣ - ص ٨٠
- ١٠- نفس المجموعة السابقة - صف « الكلب يفتح المزمار » - ص ١٢
- ١١- « بداية الصدا » - الكتاب الذهبي - رو يوسف يناير ١٩٨٠ - ص ٣٦
- ١٢- المصدر السابق - ص ٧٢
- ١٣- « ولا في الخواص » - ص ١٨
- ١٤- انظر قصة « شجرات يضاء في ميث الدقر » - نفس المصدر ص ١٠٥



سامی خشية

إنها رواية من نوع جديد على الأدب العربي ليس فقط باعتبارها نوعا جديدا - في أدبنا القصصى - من الصبر والنسج والبناء ، ولكنها جديدة ، عذما ، في نوع القصة التي تدفع القارئ إلى مواجهتها

ويكتب معاناه لا تتم أبداً بعيداً من الوعي بها ، إنها أقرب إلى الوعي القاصد بها إلى النهاية المناسبة . التجربة هي المعوية وهي التي تفرضها حياة المؤلف ، أو أنها تتبع يوعها صادكاً وتلقائياً من ملايسات حياته ومن التركيب الخاص لذهنه ومن السيج التدفق والفكرى لهذا الذهـن . ولكنه ، حين يتحول إلى عملية الابتاع ، لكي يجعل هذه التجربة إلى عمل أدبي ، فإنه يخضع تجربته بوعي تفصيلي قاصد ،

وصلها تركيب ووضع العاشق المصري «المثقف» والمستنير في طريق تباينه العاطفي والحقوقي والفكري - والسلوكي - عن «الحبيبة» على طول تاريخ اجتماعي وعردي معقد... هذا التباين - أو الاتصال الذي اكتشفه - وتعدب له المازني ، في حدود دعها صلاح عبد الصبور إلى «استعداداتها» الواقعية ، و يعود إدوار الخراط - بالرواية ثابته هذه المرة - لكي يدفعها إلى استحداث جديدة ، مواءمة مع نوع «وعي» ومع ما طلبه بطله من حييته ، ومع ما يصوره عن نفسه ، التي كادت تصبح «معادلة» للعالم ، رمزا للكون الإنساني الذي أرادته مبدئيا لنفسه ، ثم أصبحت - حين خاتمه - جميع عاشقها الذي لم ينفقه أبد

هكذا أصبح العاشق (ميخائيل) ضحية للحبيبة التي أصبحت مساوية للعدم (المنضم ١) ، بعد أن كان العاشق والمحبوبة سويا صحيان عند المازني الرجل يدفع للفرق في الحزن والمرأة تسلم للبلادة ، وبعد أن أصبحا ضريبتين أيضا عند صلاح عبد الصبور : الرجل يدفع إلى الحزن ، والمرأة لتبتك غصبا ، مثل مدينتها المحروقة بالنار والمؤامرة .

وقد يكون هذا «القطر» موضوعا مقولا لدراسة سوسيو سيكولوجية فيه مستقلة مختلفة ، ولكن لابد من إضافة استلزام أساسي إلى هذه النقطة ، للتوضيح عامل نفس أهمية خاصة لرواية «رامة» والتنبؤ .

فلادور الخراط ، يكتب هذه الرواية من مطلق واضح فيها كل الوضوح ، حول تجربة الحب الضائع ، التي يعيشها مثقف مصري قبطي ، تكون وجدانه وتكوين ثقافته باعتباره «قبطيا» ينظر إلى الأشياء ، وإلى العالم - وإلى تاريخ مجتمعه ولقته - من منظور نفسه هو الخاص لتاريخ قبطيته . ورغم أن ميخائيل إدوارد يدخل تجربة الحب باعتباره «رجلا» فحسب ، فإنه لا «يعيشها» بهذا الاعتبار المحرد

والتناقص للذات الذي يفضي في النهاية على هذا الحب - فيبقى عن الحبيبة - المعادلة للمجتمع - بالابتدال ، وبفضي على الحبيب «هوت» - ليس مجرد تناقص بين حساسية شاعر عاشق وبين بلادة مجتمعه العادية وبتدال حييته ، وإنما هو تناقص يخلق من خلال رغبة ميخائيل (عاشق) في أن يرضى عن حييته بالحوار الفعلي وبالمناقشة الوجدانية أن تكون في مستوى «تصوراته» هو عنها وأن تلبي بالتالي حاجته إلى «مجسّد» هذه التصورات ، حتى تصبح كما يريد لها قدسية خاصة به وحده ومعها له ، وحتى يصبح هو متدلا لها وحايذا وحيدا . وبين انطلاقها هي - رامة/الحبيبة - انطلاقا عموما نحو أن تعيش «وعصم» - التاريخي الحقيقي والعاطفي والأخلاقي الخاص : سواء باعتبارها «امرأة» مصرية مثقفة ومستيرة من هذا العصر ، أو باعتبارها «رمزا» وليست «مجسّد» - لتاريخ مجتمعتها حتى ولو بالطريقة التي يهتم بها ميخائيل هذا التاريخ

إنه تناقص بين امرئ ميخائيل على تأطير الحبيبة داخل تصوراتها الخاصة عنها أو عن معناها بالنسبة إليه ، وبين حقيرة رامة في تلقيا لميخائيل أو غيره - قبله أو بعده - باعتبارهم «جوانب» من تجربتها هي مع الرجال ومع العالم انظارها فيه وتعرفها عليه وتفاعلها معه وتاريخها في داخله

ولم يكن كذلك أبطال المازني ولا بطل صلاح عبد الصبور هؤلاء عرو عن عناصر المثقف المصري الذي مع مجتمعه - نفس «خبر» - حصوي من «بيع» هذا المجتمع وثقافته الخففة السائدة معه للمفهوم مع «حلاقيات» عد مجتمعه وسيكولوجياته الاجتماعية

تسمى «رامة» والتنبؤ - في باب «أفنى» - من «نوع» الرواية - يصعب فصل الأعمال الأدبية فيه عن تجربة المؤلف الذاتية وفكره وعلمه الداخلي المتشبع و «ع» انصورية النظرية التي تفرس التعامل مع العمل الأدبي باعتباره وجودا مستقلا فلا بد أيضا من التفكير في أن العمل الذي لا يهتم ما حدث منذ حين - قدر هيمنة

المفردة ، مثلا كانت ياتريس عند ثاقب ، وليست رمزا للجمال المطلق كما كانت روكسانا عند إدمون روستان ، وليست هي «المرأة» موضوع الحب المحرد شبه العنصر مثلا يعرف عن ليلي الخنجرية ورغم تركيز ميخائيل رامة على تأثيره الشعوري بالمحبيب الجنسي من تجربته معها فإنها لا تلبس في شيء بطولات عذري ميكر اللواتي يصبحن موضوعا للجنس المحرد .. ومع ذلك فإن رامة ولتجذب الحب الصانع في أدبها الحديث ، أسلاف ، قد يكون من الخلد أن تولف عندها قليلا

عندما كتب إبراهيم عبد القادر المازني ، نفسه حبه الجميلة في الأربعينات ، وأدارها حول انفصال حساسية «الأدب» المثقف الجديد عن غلظة المجتمع الواقعي والعسل المتدلل الذي يحاصره عاطفيا ووجدانيا مثلا يحاصره - ولأنه يحاصره - فكريا وأخلاقيًا .. أقول إنه عندما كتب المازني هذه القصص واكتشف في ما اكتشفه ، وقف هذا العاشق الشاهر الرقيق عند حدود «الحزن» بسبب ذلك الانفصال بين حساسية المثقف الجديدة الطفلة في ذلك الحين وبين حساسية عائلته (عشيمه ٩١) المثقفة لتبلدة - ولم يكن من الممكن للمازني في ذلك الحين أن يدفع تجربة الانفصال ، هذه ، المتولدة من تجربة الحب الصانع إلى حدود النساء ، بسبب مردوج وبسط من - فلم يكن إبراهيم - بطل المازني في رواياته المحروقة - في إطار عصره المصري - مستعدا لأن يتلق تجربته وأن يعيشها باعتبارها نهاية العالم يمثل ما تلقى ميخائيل إدوارد الخراط تجربته وعاشها ، ولم تكن هناك بين حيات إبراهيم ، في عصره وفي عصره للمصري من تستطيع أن تكون مثل رامة في أبعادها وتركيباتها النفسية/الأخلاقية/الفكرية

كان لابد أن يغف المازني سجاريه عند حدود الحزن . وكان لابد أن ينف يتصوره حب عند حدود الشاعرية المثالية (أكاد أقول الخطأ - الرومانتيكية) الحزينة

ولكن لم يكن يوسع إدوارد ، إلا أن يدفع بالتجربة «نفسية» جديدة - إلى حدود التي فرضها موقف بطله - أولا - من مجتمعه وعائلته ، وهي الحدود التي رأى ميخائيل - ورأى إدوارد معه - أن «العصر المصري» يفرضها كذلك ، أي لمأساة الكاملة . وكان الدافع النهائي للبرق هذا الحد الأقصى ، هو الدافع «العادي» لأبطال المثاقفي : وعيهم الكامل بأن الاستمرار مستحيل ، أو بأن استمرار تحمل هذا «المثقف» الجديد العاشق لا يصالهم من مجتمعه هو استمرار مستحيل ، حيث يأتي الانفصال نتيجة مجتمعه وإن لم تكن منطقية بالضرورة ، لما اكتشفه عن ابتدال العالم . أو حتى عن مجرد حادته . ولكن ميخائيل يضيف «سببا» خاصا به هو لانفصاله . ومن ثم لمأساة - إنه يكتشف أنه لا يستطيع «امتلاك» عائلته - وأن «رامة» عنها لا تمسك به ، ولا تراه نهاية العالم بالنسبة لها مثلا كان هو يراها . وعندما يعرف أنها بدأت تجربة جديدة مع الشاهر الفلسطيني - أو عندما يتذكر ما كان قد عرفه عن ذلك - فإنه يكاد يتذكر أيضا أن رامة «مستحيل» أن يسرع مع هذا الشاهر ، ويكاد يتذكر أيضا مرة أخرى - أنه أحسن كأنما الشاهر - الواقعي كلما من موقفه مع رامة - يسير هو الآخر ، من خلال تجربته معها ، إلى حساسة عميقة مثل حب ميخائيل معه المحقة

وأعتبر للقارئ إذا التفتت عليه مقارنة أخرى ، قبل محاولة لمس العالم الخاص للرواية التي نريد أن نتحدث عنها

عندما كتب صلاح عبد الصبور مسرحيته الشعرية «ليلي والحمول» في نهاية الستينات ، فإنه كان يجسد مرحلة جديدة من ذلك الوعي المأساوي بقرب وحول «انفصال» العاشق المصري الشاهر (المثقف !) إلى مشارف اللاعودة ، ووصوله بالتالي إلى مشارف المأساة الكاملة أيضا . كانت «ليلي والحمول» بمعنى واحد على الأقل ، مجسدا لمرحلة جديدة وصلها «تركيب» الحبيبة - لرامة موضوع الحب واهبة في نفس الوفاء - ووصل إليها «وضع» الحبيبة «المثقفة» المستيرة هي الأخرى ، والخاصة بالتالي عن حييات إبراهيم ، والمختلفة جذريا - حتى من «مسار» العقاد . وكانت «ليلي» - والحمول - تجسيدا أيضا للمرحلة الجديدة التي

وحينا تذكر ميخائيل أيضا ، قد رامة حدثته عن صديق جزائري ، هرب
له إته « الرجل الذي يحميها » فإن المؤلف لم يكن يريد بها أن يتحدث عن « الجزائر »
وإنما عن هذا الرجل المذات . بصرف النظر عن جسته . وكان يريد لميخائيل أن
يتوقف - به وبين نفسه - لكي يحلل تغيرها عن « رحلة » الجزائري . وهي
« هو به من ميوعة الأروعة مع صلاة النهر »

وحينا تذكر ميخائيل أن الرجل الذي « خافه » رامة معه . هذا هو « حبه »
ميخائيل في الحب واندثار أمه في الانشاء . شاعر فلسطيني . فإن المؤلف لم يكن
يريد أن يتحدث عن فلسطين أو عن الفلسطينيين وقصصهم . وإنما كان « يركز » عن
ملاعب الشاعر وطريقته لخدمة الكاسحة العاطفية في التعامل والكلام . وهو
الحوامل التي اجتذب حبه رامة وجعلها تتحلل - دون قصد - عن ميخائيل .
رغم كل حبه لها . ومعاشته - كما قال - « أيامها البسة العبد » والموت

ولكننا - حين تتكامل أماننا وتتجمع - جزء بعد جزء - علاقات رامة
ودكريات ميخائيل حيا - وحيا تتكامل لنا « معاني » رامة طسها . فلماذا أن نشبه
إلى أن رامة لم تكن تحب إلا « الغرباء » - وأن حبا لكل واحد منهم (الأمريكي
مثل الجزائري مثل الفلسطيني) كان أكثر إثارة لإبتهاج رامة واحساسها . وإعجاب
شاعرها . من حبا لميخائيل . بها لم يحيا الحب الشامل المتفاد إلا ميخائيل
وحده . وهو الحبيب « المصري » الوحيد في حياتها التي تعرف من الرواية (فصحى لم
تعرف شيئا عن زوجها السابق مطلقا - ولا حتى عن إبتها . حتى تتساءل - د -
كانت ضرورية ذكر أي شيء عنه ؟)

ولابد أن يدعونا ذلك إلى التسبب إلى طرح أسئلة كثيرة عن إبتها قبل - أو
بعده - دلالة « أوس » لكل واحد من عشاق رامة الثلاثة الآخرين . أي « ما لاه
ألم نذكر في دلالة « أمريكية » العاشق الأول . ودلالة انساب العاشقين الآخرين
لكل من المرتز أو مصطفى

وحينا تصور مناشة بين ميخائيل وحمل فنلندي - أمام رامة - هي
« المصرية » القديسة الذين سأل عيه الفنلندي . فنقول رامة إن المصريين القدماء
هم « أجدادهم المباشرين » مشيرة إلى ميخائيل . فريد ميخائيل - « صحيح
وليس هناك مع ذلك أجداد مباشرين » فيها أيضا عرق من اليونان القديمة . ويريد
أن ينادي . لا أدري على الأرجح لا . الرومان كانوا يحسبونهم « منى » الموكدة
المعند أنه ليس في هروفا دماء الفراء العرب . « نكنو رامة - وهي الشبيهة
التي « وحدها الآثار » (التبريح) بأن نموت ملاحظه عن نفسها (أي عربية من
أسيان جاءت أسرتها قديما إلى الشربة) وتستنجع منها أنها « مريميت » كما يوحى « -
صل إلى المصريين هذه صفتهم - مكنو رامة بعد عبادات ميخائيل - هذه
الملاحظة - ثم نصت - مشبه - « معذلة - « أسفراء ميخائيل في إسفاده مع
« امريس » رامة مصر وحامية منب القديمة وأم أم مصر ورب هراعها ومناسته
(حوس) عليها هي . بعد أن تشجع - مع الفنلندي - إلى محاصرة عاطفته من
ميخائيل حول إنكاره لحضاره « العرب » وأنه لا يعرف غيرهم . ثم - « است
لمى أو أسقطها عشو للعبه أيضا هو عشو الحرة - مصفرا - كمن يمشق
حافته ولكنها تصيح لمنى أنا . وب . لغت عن - « وأنت مطلقا طعة أجدادها
أول ما نطقنا هذا بعرضه - أليس كذلك ؟ » « ما أنا حتى الآن سكرم اهيروعسيفيه
المنذرة . في ثوب آخر . « ما ونحن نتاج جديد هؤلاء البشر الذين حتى
حضرهم . كأنه آثار طويلة أعادية الاتحاد تركتها قاطعة مجتدة متحدة هي « مال
انصحاء الخ الخ الخ »

حينما يرى « صمت » رامة في هذا الموقف - وهي التي لا تعيشت في موقف
أخرى « أنكة ماطة » من ذلك . فلماذا أن يعتقد بأن المؤلف قد أصبح محسوس رامة
ميخائيل الخاصة في « رامة » دنيا وفي نفسه - « به » حتى يتصور وعلاقاتهم
بدا التاريخ . ولكننا لابد أن نعتقد أنها . بأن هذا الصمت - « به » يمكن مع
عن « موافقة » وإثما يصح عن اصحاب طرفة ميخائيل في لا فصح عن « أي

بالأملااب حول حياة الشخصيات الفنية الرتسة الداخلية . وكشف أعماقها .
بمرض عن الكاتب أن يلجأ إلى عزونه هو شخص . وإلى حاله الداخلي . وإلى
ثقلته الشخصية . لكي يزود مخلوقاته نفسه بالأبعاد الخفية القمه في ساق العمل
وومنه المعنى وملامحه

لذلك كان من الصعب على القاد أن يحصلوا بين حياة دوروني ريتشارد
سول الفكرية والعاطفية (١٨٨٢ - ١٩٥٧) وعن بطالات روابياتها (التي جمعت
عنت عنوان الخرج Pignage) ومن بينها كان جوستاف فلوبر قد
« دافع » عن نفسه حربا تقريبا في رواية « المثلية العاطفية » . وبعد فلوبر سيج
ما سيل بروستي يتحدث « وبته المائلة » ذكرى الأشياء المصية « من مادة ذكرياته
الشخصية وأملاته الخاصة ولا تحه الداني . الوجداني والعاطفي والفكري
والاجتماعي . ولكن « بما كانت روابنا جيمس جويس الأوليان (صورة الفنان في
شبابه « بوجير) « ما أهدى مادح تلك العلاقة الشخصية بين أبطال هذا التيار الروائي
التي وبين المؤلف . سواء في استعادة الكاتب مما حدث بالفعل له . أو دار في
دعته (صورة الفنان) أو ما اقتصر الكاتب أنه لابد كان سيحدث له شخصا
يو أنه عاش تجربة بطله مع الاستعادة مما حدث له أيضا . بالفعل (بوليسيز)

في مثل هذه الأمثل . حيث لا نكتب الأحداث الخاصة أهمية تذكر من
حيث دلالتها القصصية . يتساءل أيضا مغزى وجود الواقع المتأرجح « أي البتة
لإجتماعية والثقافية التي نبط بالشخصيات الفنية . تضالوا يصل عند إدوار
لخراط في « رامة » والتين . تقريبا إلى درجة الاختفاء من الرواية المكتوبة . «
أماننا باستمرار أن كل ما يرد في الرواية هو النتيجة المنطقية للبيئة ذاتها ورغم ذلك
تظل هناك بعض « التفاصيل » من الأشياء القائمة في البيئة للمكانة (أو الرتبة
عنى والتشريح . والحقول والأشجار وكتل السحب وأصعدة الطير والصحراء
والقصور وبعض التواريخ . ولكن هذه الأشياء تصبح عناصر « بصير » المستوحدة
معجب . ترد في الرواية حسب « معناها » أو دلالتها في « دور » الشخصية وليس
حسب دلالتها في وجودها الاجتماعي . إنها عناصر تعمل إلى شعور « الشخصية » أو
نظرا على ذكرها . لكي تكون « مناسبة » أو وسيلة للمؤلف لكي يرسم صورة
« حية » لشعور شخصياته . أو لكي تكون وسيلة لشخصية نفسها (للمؤلف)
لكي يحقق تركيب الدمي الكال للرق في عالمها الدمي الخاص (كأنها ماء
الشعة أو طرف السلسلة المعدنية التي يطلب اليوم المتقاطيس من « جمهور » . -
يركزوا عليها حتى يفتح هو بابا يعلقه وراءه إلى لا وعيم الخاص)

هذا لإبعاد القاص للبيئة الاجتماعية والثقافية . تكامله التي يعرفها أنها تعبط
بالشخصيات يؤدي « ضروره » إلى التكبر على « صوراث » الشخصيات عن هذه
البيئة بالتجديد . استنادا إلى « شخصية » ترد كأنها بشكل عرمو غسر السابق
ولكنها مقصودة أو مقصورة « يوحى كامل ويهدف فتح الباب أمام « فكره » محدده
أو تيار محدده من الأفكار في ذهن الشخصية الفنية

وبذلك فإن ميخائيل وهو يشير إلى أنه عرف رامة عام ٧١ وأن علاقته بها
قد استمرت إلى عام ٧٧ تقريبا إلى « صحن » « حدير » تماما من الرواية (فإن
المؤلف « يكن يريد أن يتحدث « مشبه » عن « عالم مص » « بما بين هذين
التاريخين » « كما كان يريد أن يحدد الفترة التي تقدمه « شعور » ميخائيل بها
« حساسه » به

وحينا تذكر ميخائيل أن رامة « حدثته » معاصرات لا حدة له . آثار عربية .
عن عاشق سابق - أمريكي - من حار الآثار . لخصي بعد تدور علاقات مصر
وأمريكا عام ٥٧ . فإن المؤلف « يكن يريد أن يتحدث عن « تدوير » هذه
العلاقة وأسبابها وتأثيرها العامة . وإنما عن المسارة التي لحقت برامه (عما يتذكر
ميخائيل) حين اختل عشقه « أعظم عشاقها في ذكريات ميخائيل عن ذكرياتها
(١١) - بب ذلك التدهور

وأصله في نسخ أفكاره من مرجع أشباه من الخفايا أو الأفكار الماثلة في دساتير عربة عبر مكتبه الأستاذ الوثيقة واشتات من الانطباعات الدينية واشتات من أحكام تعدد على فأملا شحنية مقامه على عبارات لم تتحدد دلالة (مثل عامة) «مطلقا لعمه أجدادنا» أول ما مطلقا «مهل المصنوع بأول ما مطلقا» «مادة لثا مع أم بديه الطفولة» أم كليها؟ ومن عياره «مارك حتى الآن تكلم المبرور العلمية المقدسة» في ثوب آخر «وتحت قناع جديد» إلى متى ظل التصريح يتحدون «المبرور العلمية المقدسة» دون قناع؟ وهل كانت المبرور العلمية المقدسة «لغة» «مطوقة أم مجرد» «حط» «تصويري مقدس لتكتابة اللغة المنطوقة» «وإذا كان نظاما لخالي» «قناعا» «للمبرور العلمية المقدسة» فكيف يكون «رقم» «هذا النوع» «هل تقع المبرور العلمية المقدسة تحت مباشرة» أم أن تحت عدة أقعة ليسها «أو أليسا» «تلك اللغة الأولى المقدسة» «إلى» «إلى» «مثل عياره تالية للمفرد» «منقولة قبل قبل» «يقول» «(١٧) «جوريس» «قد يكون اسمه» «جوريس أو سيدنا الحبيب» «وإيريس لها أسماءها التي تعيش معنا» في كل سن في عصر» حتى اليوم «ولمذا وإلى أبدا الأبد» «فكم» «وكيف تحسب التحولات والأحداث» «التالية» «مماثلة» «للمثابة» «عبر مئات القرون» «التي حدثت حتى أصبح لجوريس اسم» «مار جرجس» «أو حتى اكتسب مار جرجس بعض صفات جوريس الذي تحول هو نفسه» «وظف» «طبقت» «من صفاته ووظائفه وخصائصه وتاريخه عبر قرون» «وحياته باسمه» «واكتسب طبقات أخرى جديدة» «ثم حتى أصبح اسمه» «افتراس» «سيدنا الحبيب» «وهل تركت تلك التحولات والأحداث» «للمثابة» «والمحجرت» «والامتزاجات» «في السلا» «والديانة» «والثقافة» «واللغة» «جوريس» «على أصله الأول الذي» «فيها يقال» «كل» «قد ليس أول» «فيها يقال» «عصر الاسرات» «هل وجد ميخائيل دولسات «سرية» «لا نراها تحمل لجانبات» «مادة» «على كل هذه الأسطة» «لجمله» «وتسمح للمؤلف بأن يسكنه» «ويقطع» «بشكل» «قائه في حجة لاصلة أسره حقا وعلاية ومثابة للمثل كما هي مثابة كروخاتن بحكم» «شعرينها» «بصرف التصريح» «علميتها» «بل» «لماذا» «بصرف» «ميخائيل» «بصرف» «الأس» «نرى يقال» «في فكر مثل فكر ميخائيل» «ب» «أطلقت» «هل إيريس» «مر» «تعدده» «مثلا» «أو سمات تزيده» «أو السيف» «زيب» «هل كان امتناعه» «مثل هذا التصريح بسبب أنه قد يندفع إلى المساس بصلب عقيدة دسة لا سمها التصريح باسم مار جرجس أو الحبيب أو السيف» «ريب» «ألا يقال هذا الامتناع دانه من» «احجم» «عقلاية ميخائيل وس قيمة قد ته على» «الفرص» «إلى أصول الأشياء» «حتى ولو كان غرضه شكليا وانطباعيا وأمثابا غير مدوس وغير محدد الدلالة كما» «أبنا»

بني أقف عند هذه النقطة طويلا لسبب جوهري متعدد الوجوه

فالتشابه الشكل بين «عربة» «رواية» «رأمة» «والنفس» «وبين عربة تيار» «الزهد» «العربة» «الرواية التي قامت على» «محصن الذات» «حد ملزميل بروست» «أو جيمس جويس» «(رفنر دوروث رينشارسون وهنري)» «دوى» «لثا» «الأول» «والنفس» «هذا» «ال» «في كل محض» «أدى لاصه وتفاعل» «به» «ومادة» «رواية» «درامة» «والنفس» «السبب» «الفنية» «لها» «النفس» «في أدبا الروائي» «يدفع» «إلى» «الاحتفاء» «بل التكرار» «على» «وحقيقة» «هامة»

إن بروست وجويس «اختلفا على مصادر» «أصيلة» «في الثقافة الغربية» «وعرت» «ها» «أدوات» «بالغة القوة في إضاءة وتصيد الطريق الذي سلكاه في إطار الثقافة الغربية بالذات» «من الفلسفة الحديثة» «يرجسون مثلا» «إلى علم النفس التحليل في أسسه وإطاراته الغربية الأولية» «سبحموند فرويد مثلا» «إلى فلسفات وعقائد ولاهوت عصر النهضة» «سنت» «أو شطرنج وجورج فان برون» «ثم عصر التنوير» «جيمس جويس» «فيكر» «وسوفيت» «وفلاسفة العصر القديم وتراثها الأسطوري» «إلى» «إلى» «هرمبولد» «وعلماء جهل» «ومؤرخي عقائد وأديان العصور القديمة» «من مشير كروست إلى راسكين ومن جيمس فريز إلى لي بروهل» «وحتى تعرف» «الكثيرين من هؤلاء العلماء» «والعلامه» «والكتاب» «والشعراء» «والفكرين» «عند» «د» «أهميهم» «ناشر» «في أعمال جويس وروست» «إلى» «ترجمه» «الانبار»

إلىهم صريحة» «في سياق الأعمال الروائية» «أو خلق شخصيات فنية (أحياء» «نثر» «من شخصية واحدة للرمز إلى عالم أو منكرو واحد» «مثل تكرار ظهور» «مكو» «مؤسس فلسفة التاريخ في عصر التنوير» «في ثلاث شخصيات ذات أسماء نحو» «من اسمه» «في رواية جويس الأخيرة» «بقطة مسجد» «ونكتا يعرف» «من ناحية أخرى» «لن مساهمات هؤلاء العلماء في تكوين» «عقلية» «جويس» «أو بروست» «وإليها» «إلى» «الذات» «في إطار الثقافة الغربية» «لا ترق إلى مستوى مساهمات الأحكام العابرة» «والأملا» «المطبعة» «والاشاعات التي تكسب» «صباغة» «علمية» «والأهراء العامة التي لم تدبر» «والتي تحفلت» «أصلا في ظروف تاريخية شديدة وغير دائمة في تكوين» «الأنظار العقل والصكري الذي استند إليه ميخائيل» «وعائاه» «أسوء حظه» «بصدق» «والتي ساهمت بقوة في النهاية في دفعه إلى» «المثابة» «الكاملة»

إن «المادة» «للمدية» «للمثابة» «التي استند إليها جويس أو بروست في مسج» «عامة» «أهملا» «حتى على مستوى الصورة المكتوبة لمدينة جويس أو لريف بروست» «أو على مستوى السج الاجتماعي لأفراد جويس أو لعائلات بروست» «أو على مستوى التفكير النفسي والروحي والثقافي لأبطال الكاتب لأيرلندي أو لأبطال الكاتب الفرنسي» «هي مادة» «محظية» «من ناحية» «وهي مادة» «حية» «في الثقافة العامة للناس الذين استند بهم لأيرلندي أو الفرنسي شخصياتها ورؤاها وتكويناتها النفسية» «وأعشى أن أقول إنها ليست كذلك بالنسبة لادوارد الخراط» «ولذلك» «أراق» «خالصا إلى القول بأن» «مأساة» «ميخائيل» «الكاملة» «كانت في الحقيقة» «من صممه هو» «حتى قبل أن يلقى برما» «وبصرف النظر عن منحها» «(أو غيبتها له)» «وكانت مأساة نتجت» «ليس لأنه» «منقذ» «ولكن لأنه اعتاد أن يسل» «تكوينه العقل والروحي النوع» «راق» «من الثقافة ولكنه لم يحاول أن» «ينصرف» «بوع» «هذا الرق» «ولا أن يتقدم» «لكن يحدد منه موقفا» «جرا» «جديرا» «بغلاي» «وليراق» «حتى» «ثم أنفط على» «درامة» «وإذا» «احتياجاته» «فيما كانت هي» «مصمت» «أحيانا» «وتجاوز» «أحيانا أخرى دون أن تتجاوز» «وصفه» «بل محاولة أن» «تسط» «هي عليه رؤاها واحتياجاتها» «لحكم هو على نفسه بالانفصال» «صب» «وضاحت» «من» «فرصة» «المعرفة» «الحقيقية» «والحب الحقيقي» «والاستياء الحقيقي» «نفسه» «الحقيقية» «ضاحت» «من» «فرصة» «أن» «يعرف» «النفس» «ولو عرفه» «لقله» «حقا» «لأنه كان سيخبر أنه حين لا يكون في داخله هو» «داخل ميخائيل» «ولا في داخل رامة» «وإنما هو قائم بيها» «يشطر من يفعله»

هكذا نكون قد بدأنا الفرق في عالم الرواية» «طارحين كثيرا من الأسئلة التي تركها ورأينا دون جواب» «ولابد قبل أن نرحل في هذا العالم المصعب» «أن» «مستدرك» «بعض» «ما» «لثا» «حتى الآن»

تتكون الرواية من أربعة عشر فصلا» «يحمل كل منها عنوانا خاصا من» «ميخائيل» «والبحر» «حتى» «اليوم التاسع والأخير» «ووضع عناوين خاصة للمصوب» «تعدد» «روايل» «قديم» «ولكنه» «اكتسب» «دلالة» «وظيفية» «خاصة» «بمساهمته في تحديد الرمز الأساسي لكل فصل (مثل» «النسبة» «أو» «البلودي» «الأساسي في كل حركة من حركات بناء» «موسيقى كبير كالسيمفوني أو الكونسرتو)» «ومساهمة» «التالي في تحديد مسار الحركة الشعرية» «العقلية» «والعصبية» «لكل فصل (أي لكل مرحلة من مراحل كنهف للمصوب العام للعمل والكيان الكلي لتحررة العامة في هذا العمل)» «أقول إن وضع عناوين خاصة للفصول الأعمال الروائية» «اكتسب تلك الدلالة والوظيفة» «مكتسب» «مارسيل بروست في أوائل هذا القرن روايته الكبيرة (ذكرى الأنثى» «للأستاذ» «في آخراتها» «خصولها» «السعة» «ومذا» «استطاع» «ناقد» «كبير» «مثل» «ستيوارت جيلبرت» «أن يستخلص من جويس أفردا» «مصححة» «عونه» «كل فصل من فصل ديوليسر» «الثانية عشر على أساس مطابقه الفصول مراحل منحنى أوديسه» «هرمبولد» «من» «تلمحوس» «إلى» «سيلوي»

ولكن إدوارد الخراط» «أعطانا من هذا الماء» «وكان قد حملنا» «أو ترك لنا» «مشكلة» «اكتشاف» «للماء» «التي شحها في عناوينه» «من اسم الرواية» «دبا» «إلى» «تتماء» «الفصول»

أو يراها مخرجة - بكل الرموز الكونية (المصرية الفرعونية ، والقبطية ، واليونانية) للخصوبة والأمومة والفرح والحنان ، وبالكثير من رموز الأكراد والقهر والموت أيضا ، وهذا هو يحاول أن يخلطها في إطار وسع «معانيها» بالحوار العملي والمتشعبة الرومانسية ، يحاول أن «تقنع» فقط بأنها أكثر تعددا - وتوحدا أيضا - من أن تتخلل في أي إطار إلا إطار «وجودها» الفعل الذي سمحه لها «تاريخها» كله ، وهو نفس إطار الضرورة التي تخصها - من الخارج أو من الداخل - والذي لا يكتمل إلا بتحقيقها لخربها . وفي هذا التلاحم ، يلبس ميخائيل - بينه وبين صه ، وأحيانا به وببها ، قدرتها على تحقيق تلك الحرية ، وعلى ترويضها لتلك الضرورة ، بأن «تستهلك» رامة «كل» من يحاول أن يقبضها في إطاره . ميخائيل القبطي المصري ، أو من كان قبله ، أو من جاء بعده ، حتى أن هذا هو ما يبدو «مصري» سامح ، الشاعر القبطي الذي دمر بظهوره حب ميخائيل وحياته ، أو كان مجرد «الناس» التي أكتست مسيرة ميخائيل نحو النصارى ، وليس من التي بدأت منذ عصر من معرفة النبي ، ومعرفة مكانه بينه وبين رامة

• • •

حينما أحب ميخائيل رامة - وكان قد رآها في حفل ما - ودار بينهما كلام عابر . ثم لم يعرف بالتحديد ما دفع أحدهما إلى الآخر ، تحيل بحسرح عاطفته وهيمته رؤاه عليه . لا بضوء عطفه لطافت ، أنها تبادلته نفس النوع من «الحب» ملثما أنها يتبادلان طفرس الحب الحسدى ، ويتغامضان ألوان - كل بطريقة - بوطبها المشترك ، والمشرق لمديته (مدببها - الإسكندرية) والتاريخ والموسيقى والشعر والبحث عن الحرية . حينما حدث ذلك لميخائيل ، حدث له أيضا أنه شرع في جمع لفترة ، حتى سقط منها (سقوطه للأسف) في النهاية .. شرع في يقاط النبي الذي لم يستطع أن يجده إلى اليوم ولا أن يقتله بل ظفر هو بين فكيه في النهاية ، لكن ينخلص من عذابه الذي بد ، له أنه لا يمكن أن ينتهي

قد اندفع ميخائيل دون تيسر ، لكن يمزج بين رامة وبين تصويره هو الخاص ، عن وطنه وتراثه ، رموز كل ما أحبه واختاره - كمعاني وأشياء متجسدة - في الوطن والحياة (والعالم ؟) وهي أيضا الرموز التي كانت تمنح للوطن وللحياة وللعالم ، في ذهن ميخائيل وروحه ، أبعادا كونية وشاملة . اندفع ميخائيل ، لكن يمزج «رامة» أو لكي يتوهم أن رامة مخرجة بالفعل - حتى قبل أن يعرفها - بهذه الرموز

وكأنه كان يشتاق إلى أن يعثر ، ولو بالصدفة ، على من يسمح له شتات هذا التراث وهذا الوطن وذلك العالم ، أو شتات «تاريخ» تراثه ووطنه وحمله المبعثر - بالصورة التي رآها هو - والمكتف متجزئا في وقت واحد ، في شكل هذا الكم الكبير من الرموز . كان تاريخ التراث والوطن والعالم ، مبعثرا ، مكتفا في جزئياته الصغيرة ، لا يكاد يربطها رابط في ذهن ميخائيل ، حتى لم يكده بحس بوجوده الفردي الخاص ، إلى أن نادته رامة باسمه في ميدان التحرير وأحس في تلك اللحظة أن اسمه قد روي للمرة الأولى في الحياة «باللغة» للناس ، وأن اسمه صار متجسدا حقا في هذه «اللغة» ، وبدأ هذا الشتات للتأثر المكثف ، يتم وسعد شكلا ويكتسب معنى متكاملًا في ذهن ميخائيل ووجدانه ، وحارج ذهنه ووجدانه مما . أصبح هذا الشتات للتأثر التجري المكثف هو في وقت واحد إمكان ميخائيل وحيه وانتائه ، متجسدا له في رامة ، وأصبحت رامة هي «المرأة» الخاصة به . وهي في نفس الوقت ، الكون والتاريخ والوطن . أصبحت الأني المصومة المحددة ، والمطلق الذي تجسدت فيه معنى كل رموز الانوثة في الكون من السماء إلى الغابة ، ومن الليل للظلم في وسع القصر ، إلى صخر الأم أو أُنْد ، البصرة/الساء الأسطورية المصرية القديمة ، ومن الرحم الخاص الداني إلى يربن القاء للهلكة ، ومن الوصوح الكامل الابانة ، إلى العموص المنفر كالتفلسم في أسرار السحر القديم . أصبحت هي ليزيس وهاتور وتوت وعيتس (كل الامهات «الرؤومات» وريات الحب الراحيات للحارسات للنواي صمن مصر حورسها

من اسم ميخائيل ، لا من اسم رامة ، جاء النبي في اسم الرواية . فقد ولد ميخائيل في يوم عيد القديس ميخائيل ، أحد كبار قديس كنيسة مصر القبطية ، وسُمي باسمه ، وعاش ميخائيل «مؤمنًا» إيمانًا وجدانيا حقيقًا بأن على علاقة «ما» بكبير الملائكة الذي قتل نين النبي (رمز الشر ونجيب الشيطان) . وقد حكى هو هذه العلاقة لرامة . ولكن رامة قالت له بعد ذلك . وأنت قلت النبي ، وكانت تقصد ماثنين ما يحجزها عنه أو يوصلها الواحد بعد الآخر ، لكن تشبهه بقديسه الحارس ، ولكني تعلم له في نفس الوقت «قبوطا» لرؤاه قبولًا عاطفيًا واصحها رؤاه عن صه - ورؤيته لها هي

لن أبين جناه اسم «رامة» الذي لم يوجد إلا كاسم لمكان في اللغة العربية ، ولم يستخدم كاسم إنساني عند العرب ولا فيا أخذه العرب من أسماء عن خيبرهم ولا في التخرجات التركية والشركية واليونانية للأسماء العربية^{١٢٦}

في أثناء كتابة هذا المقال ، عرفت أن هناك «لوحة» فارسية الأصل قديمة ، يسمونها «رامة والتين»^{١٢٧} ، ولكني هذا إن صح لن تكون له أهمية خاصة في فهم الرواية ولا في فهم اسم رامة . وعلى أية حال ، فاستمارة أسماء الروايات من أعمال «دبية» أو فنية سابقة ، شيء تقليدي معروف^{١٢٨} . وفي معظم حالات الاستمارة يقيم الكاتب الروايات مشابهة من نوع ما ، بين المداول العام لتجربته الروائية وبين معنى أو قطاع أو سياق المعنى المأخوذ من «أصل» آخر ، أو يكون معنى العنوان - في أصله - لربما من التجربة الروائية نفسها . وهذا ما لا نتوقع أن يكون في حالة «رامة» والنبي ، حتى لو صح وجود لوحة فارسية بهذا الاسم ، والتي ربما كانت قد أوحى للكاتب باسم «هاني» للرواية . ذلك أن تين رامة مرتبط - في التراث القبطي المصري - تراث ميخائيل - بتين القديس (الملاك) ميخائيل ، وتين القديس مار جرجس ، وذلك أن رامة ، تكاد تتحول في ذهن ميخائيل ، كما صرى فيما بعد إلى رمز كامل لكل ما كان القديسان يحاولان إنقاذه نحن القديس الذي قتله كل منهما .

لقد بحث إدوارد - ميخائيل ، بنفسه اسم رامة ، فحاصلًا مثلًا صبح لنا شخصيتها طوال الرواية ، حتى لم نرها تليدًا إلا من خلال تيار وجهه وحكيه أو سرده . وذكرياته عما حدث بالفعل ، عما كان يتساءل ميخائيل أن يحدث ، وعما رآه بعينه وذهنه بين الأحداث والامتناع ، ومن خلال أحلامه (كوابسه) بحث إدوارد - ميخائيل اسم رامة بحثا لكي يمنح للشخصية - صاحبة الاسم - للمعان التي يريد أن يربطها بالصورة الكاملة للشخصية ، مثلًا سترها ويستحصل عليها في رواية أي من حلال ميخائيل وحده

ومعنى ما ، يمكننا أن نقول إن ميخائيل نفسه ، هو الذي اختار اسم رامة ، أو اختار أن يمشق امرأة تحمل هذا الاسم وأن يعش معها تجربة الحب ، حيث تخرج معنى الخصوبة والموت سرًا ومعاني التوحيد الخرق والقهر معا ، ثم أن يعش معها ، أيضا تجربة الانعصاف المفضي إلى حسارة كل معنى ، ثم إلى الموت بالضرورة

لقد نُجيت اسم رامة ، من فعل «رَكِمَ» والتاعر ، والذي لا تكاد تستخدم لأن «لا بعض مشتقاته» ، وليس من بينها رامة .. على الأقل في قوليس العرب ، ولقد نُجيت الاسم من معنى الفعل

• رَكِمَ الشيءَ ، أحبه وألفه ، ورَكِمَ الثَّاقِبَ على ولدها أي عطفت عليه ولزته ، فهي ولودم ورامة ، وه «رَكِمَتْ» الثَّاقِبَ أي : عطفتها - بتشديد الطاء وتسكين الفاء - على خير ولدها ، ورَكِمَ الفرح أي مدًا يلتمس

ولكن :

• رَكِمَ فلان فلانة على الشيء أي «أكروه» عليه ، ورَكِمَ فلان الحبل ، أي «قيله قلا شديدًا»

ومن اجتماع هاتين المجموعتين من المعاني «المحارضة» ، بين الحب والألفة والعطف ، وبين الأكرام والصف ، بحث ميخائيل إذن اسم رامة ، أو وحد صه بعشق المرأة التي تحمل هذا الاسم عشقا «بالضرورة» ثم يروح يستغل عليها -

وذلك ، يرجع بالدرجة الأولى ، ولأننا نرى كل هذه الطبقات والأكوان من خلال ذهن ميخائيل وعينه ، يرجع إلى أن ميخائيل نفسه لم يكن يعيش باعتباره «رجلا ، عاديا ، له وجود محدود في الزمان - زمان شعبه و زمان وطبه والثقافة الحقيقية العامة لهذا الوطن - واستعادة الطيفي داخل تاريخ - ماضي ومستقبل - هذا الوطن وهذه الثقافة - وإنما هو يعيش - في داخل ذهنه على الأقل - بأبعاد أو في «لا - إطار» أبعاد ما تكون عنده واستقر باعتباره «تاريخ سلالته» كلها ، الذي انتقاء من حضور معينة . وفي عنه حضورا أخرى ، ومرج به ما أحبه من دماء ، ونفى عنه ما قهرته أو لم يسترح إليه شعبه .

• • •

هكذا كانت رامة في كليتها «بحرية» أصبح ميخائيل - راما عنه - من خلالها حبيبة علاقته بتاريخية - محتند وعنده . ومدى قدرته على تحمل حقيقة ذلك التاريخ كان ميخائيل قد قرر أن يكف عن أي ممارسة فعلية لأي علاقة حميمة مع هذا العالم . ذلك أنه لم يكن وافقا من أن نحة مكانا به و «المستقبل» - وكان وافقا - على العكس من مكانه في الماضي - الوطن - وليس داخله . ولكن رامة لم تكن فقط مصممة على المضي في علاقته مع العالم / وطن - صراعها حده وتقيها له دون قيود وفي استمتاع بالصراع وتلد بالتفيل مع ، بل إنها أيضا كانت جزءا حيا من هذا العالم نفسه الذي تصارعه وتقبله تصارعه لأن مكانها في «المستقبل» قائم لا تحبطه أي شكوك . وتقبله لأنها تعرف بالتحديد - دون خيالات - مكانها في الماضي . كان ميخائيل يحلم حل الدوام - ويوجد - بزمان مفقود وبوطن طمس معالمه التي يريدتها وبأمرأة مصوغة ملامحها من ملامح الوجه الذي يريد هو أن يلبسها إياه . وكانت رامة تعيش الزمان القائم والوطن (المكان ؟) الذي تجسد فيها ولا تصارع إلا من أجل تحريك الزمان والوطن في السباق الطبيعي لمحركها وحركتها الفعلية

ولكننا نرى ذلك كله - مرة أخرى - من خلال ذهن ميخائيل وعينه ، من خلال اللمح الذي يرسم فيه التاريخ حسب رواه هو إليه ، لأحسب حقائق التاريخ نفسه ، والمعين فليس ثوبان صور للذهن المنسقة على هتارات وشذات الحقائق والأساطير كأنها هي الوجه الحقيقي للأشياء . ولذلك ، وكما يتجلى واقع الأشياء والرموز وعناصر المكان ، وحتى رامة نفسها ، وكأنها قد ظهرت متجذرة قبل أن يبعد ذهن ميخائيل تركيبها حسب لصوره الخاص من بينها الباني ، أو لكي يتطابق في النهاية مع ذلك التصور . كذلك يتركب الزمن نفسه على طول الزمنية الزمن هنا ليس هو لقراء العنود الذي تتعدد أو تتراعى على امتداده أحداث وتمايلات وعلاقات ، إنما يبدو الزمن متخللا مسج التركيب الجديد الذي صممه ذهن ميخائيل وهو يستند - بتذكر - تجربته مع العالم (تاريخه وحيثه) ومعتقداته وإزاهما وعلاقته بها) عند أن عرف رامة وادته باسمه فوق في حب .

وتجربة الحب ليست مجرد «قصة حب» في ذهن ميخائيل ، وإنما هي امتداد كامل لنفسه وعلاقته بعالمه . ولذلك ، فإنه حين يرويا - وهو يبدأ روايتها من ختامها القصص في الفصل الأول - ينسجها إلى ألسام متطابقة مع «تجارب» في ذهنه : تراكيب كل مجموعة من التجارب لكي يشكل جانب من الامتحان/التجربة ، فبروي ميخائيل فضلا بدور حزن واحد من معاني الامتحان التجربة كله ، وهو يروي كل فصل «واحيا» بأن الفصل - الجانب الواحد من التجربة - لا بد أن يحتوي في نفس الوقت على جميع الجوانب الأخرى . فزعم سيطرة الميلودى الأساسي في كل حركة من حركات البناء للموسيقى الكبير على الحركة الشعورية فيه ، الميلوديات الأساسية في الحركات الأخرى ، خلاوة على الميلودى الأساسي في البناء كله : تظل موجوده - تبرز أو تتوارى - على طول الحركة التي سمعها «الآن» أو يعيشها في هذه اللحظة . وبسبب ذلك التراكيب صممه التجليات المكونة لكل جانب من جوانب التجربة ، ثم صممه تجليات التجربة كلها ، يبدو «عمر» التجربة الزماني - مع مصورها الكلي - متجمعا على الدوام في كل لحظة من لحظات هذا العمر . وبسبب هذا التراكيب والتجمع سويا ، تصبح الزمر وسائل أساسية لتجميع للمعنى الذي اكتشفه ميخائيل في امتحانه

القديم وعلى تربيته ورعايته حتى يشتد ساعده لكي يتخرج مصر من رب القسط والصحراء وبنى النهر - فرس النهر - الشرير) .. وأصبحت هي «كيم» . اسم من أسماء مصر القديمة الأولى - مصر التي كانت بكرها وطما عندما أبدعها «أتوم» في أول الخليقة ، ثم تخرج أيضا بأسم الأولياء (مريم للملوك ، السيلة زيب ؟) .. بل يندفع أكثر ، وراء الرمز اليوناني (ولتذكر أنه في مناقشته مع رامة أمام المندى ، كان قد رأى أن في دماته (دمائنا) شيئا من دم اليونانيين القدماء) ورأى رامة تخرج بدبيته (ربة لحشب اليونانية الطيبة) ثم مع برسفوية لمة «كثير وشربكتها في الرمز إلى الخصوبة والربيع

ولكنه بالطبع لم يكن رومانتيكيا ، وما كان عصره يسمح بهذه الرومانتيكية العذرية . لقد كان واحيا وعيا ضروريا ، محكم عصره ومحكم تكوينه المتلازم مع هذا العصر . كان واعيا - جسد «رامة» غارقا به بجسده ، حتى أدبه . ولذلك رآها أيضا متحركة مع يست (القطعة الشقة ، ربة الحس في الميولوجيا المصرية القديمة - أسماها بسيت) ومع هشاور أفروديت (شبيها الفسيفساء والاعرقية)

وقبل أن نتحدث - قليلا - عن الحس في «رامة والنبي» - وهو حديث ضروري ، لا بد من وقفة أرجو ألا تطول - مع مسألة الرطب بين رامة - الزمر - وبين رموز الأوتة المتعددة في التراث اليوناني بالذات

لا يمكن فهم هذا الرطب إلا من خلال احتمالين : فاما أن ميخائيل ادوارد ، يعتقد بأن بعض القدم اليوناني القديم الذي دخل في دماتنا ، ترك في عقولنا وفي تركيبنا النفسية الجاهية شيئا من معتقدات الاغارقة ، ولكنه حتى غار إلى درجة أن نستطيع تحمل حبيباتنا/أمناتنا وقد حصل شيئا من ملامح (رموز اليونان الاغريقية) إلى خصوبة الكون والطبيعة الانثوية ، وهذا الخط يؤدي بالضرورة إلى التمسك في أن مصر أصبحت يونانية وبيرونية الروح⁽¹⁾ ولو بقدر نسبي ، والاحتمال الثاني هو أن يكون إدوارد كان يريد لرامة أن تكون رمزا كونييا شاملا ، بحيث ليس بها ميخائيل كذلك ، لاحتياجه نسلها إلى مثل هذا الرمز

ومع ذلك ، فقد ظل لرامة - على الدوام - مستوبان من «الوجود» أو من التجسد في الرواية . أولها هو المستوى الحسي اللمس - المستوى الذي تقع فيه «أحداث» علاقته الحسية باللفضاء الجنسي ، أو التجول الخرقى أنحاء المدينة . أو الخروج مرتين مع بعض الأصدقاء ، ثم المستوى «الذهني» الناتج من عقل ميخائيل ومن حلمه المثالي بمماناة ذلك الحقل وتجاربه ورواه الشعورية والفكرية ومع ذلك . فقد امتزج المستويان على الدوام ، من حيث أن رامة لا تجسد كشخصية في الرواية إلا من خلال عقل ميخائيل وعينه .

كان بشم رائحتها - رائحة الاتق - متعطرة إذا كانت منبهة له أو غير متعطرة ، أو ينسجها ، فلا تلبث أن تفتتح في ذهنه - من خلال نفس الرائحة - ابتادة الموصفة إلى إحساس شعوري «حقيق» بروائع الحقول أو غور معبد قدم وتوالي من ثم الصور وتدهاى الخافي . أو يحس يديه جزءا من شعرها ، تفتتح نفس النافذة التي تحبها بطمس أو يتجول - واحيا - في أنفاس اليرص والبردى في بلاد «كيم» ومرابع طفولة حورس في بداية الزمان .

لم يكن الحس ييبها - بالنسبة لميخائيل سوى وسيلة للوصول إلى امتلاك رامة - بمحايها الكلية التي يستقطبها ذهنه عليها - امتلاكها كاملا .. ولم يكن الحس - بالنسبة لرامة ، بمعناها الذي تحدده بنفسها - حتى ولو كنا نتقاه أيضا من خلال ذهن ميخائيل - إلا وسيلة لا امتلاك وجود ميخائيل وتجربته بالنسبة إليها

بل إن الوجود الحسي لرامة ، للزوى في ذهن ميخائيل إلى وجودها على المستوى الذهني ، قادر على أن يمنح للوجود الحسي للأشياء ولظواهر الطبيعة وللباني المدينة ، وجودا ذهبيا يبدو هو الآخر ، كأنه وجود «مستور» وراء غلالة من التاريخ ، إيا تدو وسط المباني وعلى طوارات المدينة وأمام درجعات معابدها ، كأنها جزء من حجر بارز فوق حجر بارز آخر قديم ، تتجلى لنا طبقات مراكمة من لوحة محسنة ، ولكن لكل طبقة لونها الخاص وأبعادها ، وروايتها ، ودلائها

(تخرجه) وللإصباح عن هذا المعنى، وكما قلت من قبل، تكاد المفاتيح الرئيسية إلى هذه الرموز أن تكون دائما (تقريبا) في عناوين الفصول

الفصل الأول - بعران «ميتاتيل» والبيجة» هو فصل اختتام التجربة باسمه ميتاتيل نقاؤه لأحر. في تعد تذكر لقاءاتها الأولى (حريرة الشاي بحديقة الطيور) أنهم مائدة مقابلة بحجرة الطيور المائية هنا يكشف ميتاتيل استحالة الاستمرار، أو استحالة استمرار تحمله لتجربة غيابه لأمله في الانتماء ولأمله في إعطاء حلمه من نفسه وعن الشاي، يخ وعى رامة «القي» الذي أراد أن يصرهم جميعا على انحداره. ولا يصبح هناك عمر - مائة إلى - من الموت. ولكن الوجود الذهني لرامه لا يوجد في الحقيقة إلا في ذهني ميتاتيل ولذلك لابد أن يموت. هذا الوجود أيضا يموت ميتاتيل. ولذلك تصبح «البيجة» ضرورية. البيجة معادل ذهني لرامه «الذهنية» وإذا ماتت البيجة انتهى الوجود الذهني برامه مع انهاء وجود ميتاتيل نفسه. ولم يكن اختيار «البيجة» اعتباطا فالبيجة في تراث الأساطير (الأوروبية) لا للهيبة!!) رمز للعقم والموت الخديدي البارد (البيجة) في قصيدة ما لاراميه بنفس الاسم، رمز مباشر للبرودة والعقم والمرأة الباردة الخجالت والعقم في نفس الوقت، وفي قصيدته أيضا «هيريوداد» المرأة الباردة الخجالت والعقم ترمز هي إلى البيجة وإلى جبل الثلج ثلثت الحمل (1) ورغم أن بيجه «هيريوداد» (ميتاتيل - رامة) سوداء. فإنها تتميز بنفس الصفات ملفوفة احداً من ثلثاء الفسق، تنساب دون صوت على الماء. تعف أمام ما لديها ساكنة رجائية العجز تحضرها الملائكة وفي جسمها المستثير مومة مستعدة مستقرة لا تنال.. وهذه كلها كلمات قريبة من تصوير مالا رامية لبيجته البيضاء. والبيجة أيضا نستطيع أن نمرر إلى «الباية» وإلى الموت «مأسطورة أوروبية أخرى تتحدث عن «أغبة» تصدح بها البيجة (وهي طائر لا ينفق ولا يصاح أصلا) قبل أن يموت، أما البيجة السوداء غسها في تراث الأوروبي أيضا فهي شيء فريد وشاذ، مناف للطبيعة، ولا يمكن أن يولد (2) وهكذا كانت رامة. في وجودها الذهني، الذي خلقه ذهني ميتاتيل

بي لا أعظم هنا ، استعراض عناوين الفصول ، واحدا بعد الآخر ، وتعبير كل سب من الحركة الشعرية الأساسية و كل فصل وإن كنا قد أشرنا من قبل إلى علاقة هوان فصل . «يربى في أرض حرية» : وهو الفصل السابع - وهذا الرقم أيضا دلالات !! (بالفصول العام للفصل نفسه)

ولكني أحب أن نتوقف قليلا - مرة أخرى - عند الفصل الأخير - الرابع عشر - بعنوان : اليوم التاسع والأخير . لم يكن ما يبها قد امتد ثمانية أيام فقط - رغم أن مدوة التجربة كانت قد استمرت ستة أيام ، وربما كانت قد حدثت في اليوم . ومع ذلك فإن اليوم الأخير في التجربة - اللحظة الأخيرة التي أكملت استحقاق الاستمرار قبل المواجهة البهائية والطعن الختامي في الفصل الأول - هذا اليوم الأخير ، كان في دهر صبحائيل هو : اليوم التاسع - التاسع لأنه يوم الاكتشاف وانتهاء الأشياء والخلق والوهم . وسواء في البيولوجيا المصرية (تاسوع آلهة وموزة في الزرع ونطيب الأوجاع وتصور عدد الأفعالك) أو في سحر اليهودي (اكتفال المهرض من التمريضة في سبع ليال) أو في البيولوجيا اليونانية (معبنة ديوكاليون التي أنقذته من الطوفان حامت ثمة أيام) . بلح الح كان : النش' التاسع ، هو النش' الأخير ، وكان اليوم التاسع هو يوم الاكتفال (ربما لأن شهور حمل الحبيب المشرى للثلث تسعة شهور . وبعدها ليلا.. بداية الرحلة نحو الموت !)

في هذا الفصل ، يتحقق مباحثيل من الانفصال عن رامة (ضالة) إنها
نفسه عبا ، ويدوق حرارة الحصر ، ولكنه لا يكف من الحلم بالخلوة العابرة
القديمة) . وفي لقاءها الحسى الأخير ، الذي جاء حقوا ، لا يستطيع أن
يمتلكها . لا يشر بالقدرة على التفرج والتجمل ، وحينا يحاول الاتصال بها في
الصباح ، يروح سردى وعى . يدير رقم تلعبونه هو فيجده مشغولا ، ولا يحقق
الاتصال . وفي نفس الفصل أيضا ، يكشف أنها «موجلة» مثله ، قرعت عليها
الأزدواجية (تزوجت مرتين ، وطلقت مرتين) ولكنها بعكسه ، تبحث أن تتوحد.

مع نفسها ، وتنتهك في دنائها كل من يريد أن يوحدها مع دانه . وكان محاثيل
أخبرهم ، ولم يكتشف ذلك إلا في اليوم التاسع ، الأخير ، ومع ذلك لم يراهم بصبر
على أنه هو وحده ، الذي تكتمل لها به وحدانيها ، أو توحيدها ؛ وبصبر على أنه
وحيها ، حقا لذاتها ، لآلاته - لخلاصها ، لا لخلاصه ؛ ولا يستطيع أن يبرز
ذلك

«أما أنا، فهأنذا أسلم نفسي لأخر ما عندي - وبقدروا أعرف، آخر ما يوجد بيني وأوجه الأثم للحصل، حتى اليوم الأخير، من غير فرع، من غير نقطة من غير تمير».

وكانت هذه آخر كلماته في الكتاب - لا آخرها في القصة - لأنه سيقول آخر
كلماته فيها - في الفصل الأول - قبل أن يقفز على البحيرة وسط ماء البحيرة
للرحل ، لكي يبعثها (يقضي على وجود رافعة الذهب) ويبيد نفسه

ملاحظة - يستعيد قصير التكلم ، ومحتوى كرواية - هذا القصير الذي لم يظهر مباشرة على طول الرواية إلا في هذه الملاحظة - و هذه المناجاة الذاتية - النهائية - لكن يخرج من جديد ميمخايل القديس ، وميمخايل العاشق الذي صاع حب ، والمؤلف (؟) ربما

وحيثما وجد ملاحاة متصلة تكثرت من الحوار العفوي والمناشدة العاطفية (والامتلاك الجسدي) يجد مبعثا لثقله : « من غير ذرع ، من غير تعصب ، من غير ترديد . » في مواجهة الأم المتصلب : ولكنه لا يكف عن الملاحاة (التي سيورد إليها في الفصل الأول) التي يقطعها فجأة عندما « أكمل » وأدرك الحقيقة كلها

• • •

هل كان ميخائيل يروي ما حدث ؟

الحق أنه كان أمياً على طول الرواية . كان حربصا حل أن يفصل بين ما قيل بالفعل ، حينما يقول ، قال ، أو ، قلت ، أو ، لالت ، ، وبين ما كان يريد أن يقول . ولم يقل لها . . . أو ، كان يريد أن يقول . . . ولكنه لم يقل . . . أو ، لالت لنفسه . . . ولكنه لم يقطع بمحدث شيء بالفعل إلا ما حدث في الفصل الأول

المحدثات - بالنسبة ليهانيل ، ليس وقوع الفعل في حيز العالم خارج ذلك
نقط . المحدثات أيضا قد يكون فعلا أو قولاً ، وقع في ذهنه وإن كان قد ظل
داخله لم يخرج في فعل أو قول . وهو بمثابة في نهاية الفصل الأول فقط أن
« هذا كله قد حدث بالفعل » ، يتق عز كل « الأحداث » من أفعال وأقوال ،
ومن تأملات واستنتاجات وتلميحات ، التي ملأها الفصول الثلاثة عشر الأخرى ، يفي
عها ليهانيل أن يكون قد « حدثت » كالأحداث الخارجية « أفعال أو أقوال

ذلك أن وجود ميخائيل ذاته ، يشقق هو الآخر ، مثل رامة ، على
مستويين : وجوده الحسي المتحقق في العالم الخارجي ، ووجوده الذهني الذي
سحبه ل نفسه - في داخل ذاته - وأما :

وكانت تجربته مع رامة - كانت جان لملائه بالعالم - اشهد أيضا بعلاقة
المستويين اللذين يتحقق عليهما - فيها - وجوده - في جولائه مع جسد رامة ومع
عقلها - كان يريد أن يوضح نفسه هو أيضا ، وأن يستعيد لها « واحدة » من مراحل
وجودها الثلاثة : الفرعية ، والنفسية ، واليومية (اليرغية) ، بما ظلت رامة
على ذاتها ، التي لم يستطع هو أن يخرقها ، ولا أن يخونها .

و الفصل الأول ، الذى هو أيضا الفصل الخامس عشر ، يزيدها مباحث
ومشاهدتها « ما حقيقةك ؟ » . إنه السؤال الذى كان يمكن أن يوجهه إلب فى
البداية ، وهو ويجهلها .. أما الآن ، وبعد كل ذلك الانسجام ، فإنه لا يسأل
لكى يعرف ، وإنما لكى يفهم

لقد حاول طوال الوقت أن يفهمها من خلال ما يحتاجه منها أن يفهمها بعد أن يلبسها فناء كلبته ، وهو بهذا السؤال ، في نهاية القصة لا يؤكد أنه م

بمهما ، وإما يؤكد أن كل الأسماء التي ناداها بها ، وكل إحصائه بها - حتى في لحظات الانصاف للحميم ، لم تكن هي أمثالها ، أو لم تكن هي «كل» أمثالها . كان قد أقام حيزاً بيناً وبين نفسه بالكلمات : وقد استخدم إدوارد الخراط ، كل قدراته على تصوير - تجسيد الاحساس بالأشياء والمواقف ، من خلال تحويل كل شيء وكل موقف إلى أكثر الكلمات «إسقاطاً» بالشئ أو بالموقف ، استخدم إدوارد هذه القدرة لكي يحول عالم ميخائيل ، وأحبابه ، ودموعه ، وعلامه مدينته ، وجدد رامة ، إلى كلمات . ومع ذلك لم يستطع هذا المجهود الخاطي أن يتجلى ليخاطب أن يحرق رامة ولا أن يحترقها . وظلت الكلمات تحيط به من ناحية ، وتغلف رامة من ناحية أخرى ، فكانها في حد ذاتها كانت «تجسداً» آخر للشيء الذي يمنعه من إدراك رامة : أو للوصول إليها أو فهمها ، فكانه كان يتصل بها الاتصال الهائل ، بينما هو يتحرك نحوها باستمرار .

1

• هوامش البحث

(١) من فصل «إيريس في أرض حربية» - حيث «ثيبي» «الأساس» هي حربة رامة لطلقة بين السليح ، مع هذا ميخائيل

(٢) رامة اسم موضع بالبادية قال وهو

لن طليل سريره لا يسرهم
حسباً وخلا له حسب قديم
وتجد قيل في شرح الاسم باللب ، رامة - مرقن يربو الرمادة بقية في طريق البصرة إلى مكة - ومنه إنره وهي آخر ملاد بين عم - وبين رامة والبصرة اثنا عشرة مرحلة - راجع لسان العرب مادة (روم) وشرح ديوان وهو ، طبعه دار الكتب المصرية

(٣) استعار بروت مثلاً - عوان «ذكرى الأشياء الماضية» من إحدى سوناتات شكسبير ، فيها

حيناً أنظر لأفكار حلوة صادقة

استنصر ذكرى أشياء مضت

وأعط جويس ، اسم دولته الأنيرة الكبيرة «بطلة فينيجان» ، التي تترجم أيضاً «بنت فينيجان من الموت» أو «جناره فينيجان» Finnegans wake من أحبه قصصه أيرلندية - فريكية ، عن بكاء حات تحت أنهار حائط ، وفي جنارته يقوم (يعت) من بين الأموات ، ويعنى أحبة يجتهد باسمه - ويدعى تم فينيجان - فاللا

ألم أكن صادقاً في كل ما قلته لكم

سيكون مرح كثير في جناره «بطلة» فينيجان ؟

ولحسن روايات هينجواي حارويل عتارة ، من شعر جون دون . إلغ

(٤) الإشارة إلى المنصر البيرنطي وردت في مناقشة الأستاذ بدر نجيب لمسة الرواية في مدونة «مع النقاد» في البرنامج الثاني مع الدكتور صبرى حائط ، والأستاذ كمال محمود حميد والمؤلف



فصول
فصول

مكتبة تبت مكتبة بوط

ميدان طلعت حرب - القاهرة ت ٧٥٦٤٤١

تقدم

أكبر عرض للكتب
العربية والأجنبية
وكتب الأطفال
وشرائط الكاسيت
لتعليم اللغات

رعاية بكم في الصفحة مكتبة مديونية

بسرارى الأطفال
رقم ٧

بالسرارى
رقم ٦

بالسرارى
رقم ٤

في معرض القاهرة الدولي الثالث عشر للكتاب
٢٩ يناير - ٩ فبراير ١٩٨١

خصم ٢٠ % بمناسبة المعرض



الدكتور نعيم عطية

الحرية ، ودفعته غاليا

وعلى شلش ديكارتي النزعة ، ينظر إلى الأمور
ويفلسها ، ويكتب باملاء من « الأنا العليا » ، على
أحر بضيق على كتاباته القصصية طليانية ملحوظة ،
ويكسوها بالهدوء والإتقان ، ولا يطلب من لارله إلا
أن يتأمل ويحكم لنفسه بنصفه . وهذا فعل شلش
يطعم لكل رأي أو حتى خاطرة تدير لأبطاله أدلة .
ويقلع أدلتها بأدلة كادرسها . ويخلص إلى مسار في
قوامه الفكرة الواضحة والفتاح شخصياته بما تفعل .
وهو يضع القدرى بدوره في جرقأمل ، ولا يرجع به
إلى عراطف مطعنة والفعالات ساحقة . إن السؤال
للدايم في قصصه على شلش هو « لماذا ؟ » ومن خلال
صوت رزين صوته قراءات كثيرة تلقى هذا السؤال
في أغلب الأحيان إجابة مفرقة

وتقوم قصصه على شلش بصفة عامة على راد
يحكي عن أحداث جرت له وشخصيات التي بها
وأوقات عاشها ، وحتى عندما تكون البطولة بعينه ،
مثلا في قصته « مردودة لها قصة » و « درورو » ، فإن
هؤلاء الآخرين يصلون إليها من خلاله ومن طريقه
فالقصاص كلها تحكى على لسان رادو ليس ثمة ما ينقل
أنه المؤلف نفسه ، بل إن المؤلف يعزز ذلك الاعتقاد
في أكثر من قصة كما في « بيتا القطر » و « صندوق
جدي » و « سيدة من الفلبين » . فاللادة التي صُنعت
مما قصص المجموعة كلها هي تحارب عاشها المؤلف
ذاته . وقد يقال إن على القصص أن يحكى فلا يبدو
ظنه على كل صغيرة وكبيرة في القصة . ولكن الحق
يقال أيضا إن هذا الروي الرصين . ذا التجارب

ذات يوم دار حوار عفيف بين جوجان وفان جورج . نظر جوجان إلى لوحات فان جورج وقال : « إن هذا
الظيان الذي في ألوانك وعطوطك ليس من الفن في شيء . الفن هو أن تستبد الحقيقة في حدوده . بعد أن
تكون قد بُعِثت من رعبها وسفورها ، فترفضها من أفرار الذكري مسافة رقيقة . أما فان جورج فقد ثار
وأجاب يقول : « إن الفنان إن لم يكتب الحقيقة ويعبر عنها في بولتها ولها نهر لا يقدم لها . ويندد صدى
هذا السجال المرير بين الفنانين الصلاحي في عبارات لأدينا الكبير عبي حتى في مقدمة كتابه « عليها على
الله » ، حيث يزيد فيها رأي جوجان ، ويقول إنه كان بحاجة إلى أن يجد من صعد مصر كي يستعطف عنده
الداخل إلى الكتابة عنه . وإنه في « عليها على الله » إنما يكتب ذكرياته في هدوء وبعداً عن صرح أحداثها ،
وأنه طوال أن كان بها التجربة ويكرى بنارها لم يكن يقاوم أن يكتب بها . أما وقد صار يكتب ذكرياته
من بعد ، فقد أصبحت له الزلية واستقام في بدء القلم كي يخط أحداث تلك الأيام على الورق

الاختصار والتسامي ، فهو لا يتقل إليك لواقعها
واحزانه كما لو كان يقول « وما فتيتك قمت يلقيني بلا
كنت حُفِيتُ أنا ؟ إن أعينك من جديد بأن اسرد
بحنى ، بل سأقدم صلا أدنيا بملاك بالشحن - وليس
بالأم - ويضع أمامك شتى احتمالات التأمل
ولطافته . وتراجع الأسر كله ، وكل في كيف يكون
من لا فوا بالكذب الفصل خالاً من يكتبون . هل
بحب الإنسان الحقيقة حقا ، أم أنها لا تميزه إن لم
تكن تعذبه وتورقه ؟ لا تخبرني وأنت تقرأ قصتي .
فلست أنا إلا واحداً من طيور طويل بطول التاريخ
كله . ولكن فكر في الوصح الإنسان بأسره لا
أريدك أن تحار إلى في صراخى ، بل أريدك ألا تفقد
حيادك على الأخص وتقل عسرطن على ضيعة الحقيقة
التي نحبها ، ما دمت بدورك تقرأ كتب الأدب . مثل
ومثل سارتر الذي كان كل ذنب أتى فصحت يوما
لسباع محاصرة له . ففدت حريق من أجل ألا تخونني
« محاصرة من الحرية » . وقد عرفت - أكثر من كل
من استمعوا إليها وعادوا إلى بيوتهم يتعمون بدعت
فسرهم - ماذا تعني الحرية حقا . إلى دفعت « نحن

بدأ بيده المقارنات كي تدل بانطباحتها الأولى
والعريض من أشوب على شلش في كتابه القصة . إنه
بدوره يؤادر رأي جوجان ، فقد أدلت قصصه من
الظيان الذي تصادفه في أغلب الأحوال القصيرة
لكتاباته المعاصرين المحدد . إننا في قصصه على شلش
لسنا منتزعين بعاصفة هوجاء أو دولة عاتقة ، بل
نحن نرشف كلياته في جلسة عادية ممتدة . والذي يحدثنا
في قصصه ليس العاطفة المتأججة بل العقل المادى
المتزن ، وأنت في الواقع تستمع بحبه ، وتطعن
إليه ، وتقر نفسك في حضرة . وحتى عندما يحكى
عن تجربة هي عجب نفسها عشنة وضاربة ، يجردها
من كل أنيابها وأشواكها وهالها ، ويقدمها سهلة
سائلة مرؤفة ، وذلك كما في قصته « عزيزي
الحقيقة » . فهذه التجربة التي تناولها بالعرض كثيرون
من قبله في احتجاج وصراخ وتوهُج ، يقدمها على
شلش وقد طرد عنها قدر الإمكان ملابسها العنيفة ،
بعضي الألم إلى حال سبيله فلا يورق القارئ
بكابوسه ، وتبقى ممتعة للفكر بالتأمل الرصين . وإنك
لتكبر في القصص وأنت تقرأ قصته هذه قدرته على

لإتساع النافذة ، الذى يحكيها لنا بصفاة وثقة دون أن يحاول أن يفيقنا أو يحيرنا ، ليس ثقل الظل على الإطلاق ، بل هو رفيق عطوف على القارئ ، كما هو عطوف على أبطاله ، يجهه أن يريح قارئه إلى أقصى حد أو على الأقل ألا يرهقه بلطوى لاسترجاله أى معنى غير طبع الأوجه والمجهرى للقصة . ومن أمثلة ذلك قصة «الباب» - وهى من أجمل قصص على شتى - يعرف القارئ منذ أول كلمة أن المؤلف يتحدث عن غير فى جناح «سجن» - ولكنه يصور «السجن» - وقصة «صندوق جدى» حيث يجد يقول : ثم اعتدلت فى جلستى ، وأخذت أصابع يدي العشرة فى العنيفة بحيث بانت سمى الحقيقة . وتأكدت من أنها تصلح لرأس أكبر . ثم قالت عندما يكبر ستعرف لى هذه الطاقة وغيرها . ولم أكر من الإدراك وقتها بحيث أنهم مرمى ردها . ولم أنشأ أن أستوضحها . حرصا منى على ثقلها بذلك . لكن أدركت معنى الحقيق للإجابة بعد بضع سنوات أخرى حين أخرجت عنه فى أخرى متروكة طافية مائلة من صدوقها وحدث منى أن أعطيت لزوجها لى بضعها على رأسه قبل أن ينام . ونحن نقول للمصاص إذا كنت تحرص على قلة صحتك فى ذكائك . إلا تفق بذلك القارئ ؟ لقد فهم القارئ مبكرا ما تنمى هذه الطاقة ولما هى . وما كنت بحاجة لتوضح له ذلك . كما أن المؤلف فى بعض الأحيان يبدو معيا بالتفاصيل وعيها وصفها . على نحو يبعث الدفء فى أسلوبه . لكنه ينسى ذلك فى بعض الأحيان فتأتى عبارته مسطحة مثلا قوله : حرصت جدى على نظافته جيدا بعدة طبقات من الأغطية تنهى عفرش من الخمل اللين اللامع ، أرجواى اللون ، مزين بصور ورسوم زاهية جميلة . ألا يبدو وصف القرش بأنه مزين بصور ورسوم زاهية جميلة ، وصفا جافا ؟ كان الأفضل أن يجرى فى شأنه ما أجراه فى القصة دائما «صندوق جدى» بالنسبة لأكراب الأوبوم «التي نُفِيت على كل منها صورة سعد زهلول بنون أصغر كان» ، ناهيك عن بعض الأوصاف المباشرة الصعبة أيضا مثل : «عينها آسرتان كاسرتان» . لا حدودى من مثل هذا الوصف الأحدى أن يكون الموصف بالإيجاء وإن كان المؤلف معص التشبيهات الحبيبة مثل قوله فى قصة «الباب» : «بعض القوي أصغر الخسة أو الخسة السنفطيين منا» . وضع يده فى خاضعته وراح يمشى فى الشريط الطويل الخالى الذى يفصل بين صنى النائمى كان كفى يستعرض كية سقط أفرادها

صرعى فى معركة خاسرة» على أن الرصانة والإزنان اللتين وحلتا بها أدب على شتى القصص يتحولان إلى نوع من «اليهود» و«المثقب» فى قصته «الحسر» وسيدة من الفيلين» ، إذ يطلب العقل على سباق العمل ، ويضيق عليه من يروعه الكثير . وعلى الرغم من أن كلا من هاتين القصتين تحكى علاقة رجل بامرأة ، فإني أظن أن هذا الرجل قد وضع حواطه كلها فى «اللاج» وراح يروى لنا عن علاقة مجدية ، لغير ما سبب إلا أن الرجل كما يقول فى قصة «سيدة من الفيلين» يسيطر عقله على مشاعره وهذا فقد مضى هو والبطلة المحبلة ، يأكلان ويشربان ويتزنان . وصريحا ما تقطع الميوط فنى تربط القارئ بالقصة ، وبعد قصة يقول : «على أنا وهذه البحرية الفذبة والمسطحة ؟ آلاف الرجال يلقون بالآلاف النساء كل يوم ولكن ليس هناك قصة . ما الذى يريد القصاص أن يظله إلى ؟» ان على شتى فى قصته «مروقة طا فصة» يعرف القصة فيقول : قصة «مناها» حكاية أو حكاية تسلى الناس وتهدئهم . ولكن القارئ لا يجد فى كثير من قصص على شتى اللاهقة على عالى ١٩٦٨ ما يليه أو بعده . وقد كان هذا أيضا الانطباع الذى تعطينه من قبل روايته «عزف مفرد» (١٩٧٦) على الرغم من بنائها لمواحد امتلات بكثير من التفاصيل التى أضحت لدائيتها غير ذات معنى أو أهمية بالنسبة للقارئ وعطف على شتى على شخصياته يتجلى فى قصصه كثيرا وهو فى قصة «دموع الرقيب عبد الفضيل» يكتب عنان عن هذا المعلق للهرب الخائب بين أسوار المعتزل . وقد ظل يحافظ على كرامته وصحته ويكتب بذلك حية وانجزا من الحراس والمساكين على حد سواء . لكنه عندما يهذه التفكير فى زوجته أم محمد ، التى شاركته حياة الكماح حتى وصل إلى رتبة الرقيب ، وقى مرض السرطان الذى يهش بدنها دون أن يكون قادرا أن يقل من أجلها شيئا ، حتى الدواء للمسكر ليس لديه ثم تجد الرجل الحيارى يركى إليها من الشخصيات القليلة لدى على شتى التى تكى . وبالمهارة المؤسفة ، الحارس الرقيب يركى لماذا ؟ لأن كلا حين دوره . أفقته الأقدار أروا ، ورمته إلى حب الأسود . على الآد أن يواجه الأثبات التى تفرق إرادته وتفتسه من هذه الحنة الطاحنة يخرج الرقيب ممزقا مهروما ينهب إلى الزنازين يتر من المساجين نمن الدواء . لأول مرة يتخلى عن عت وكرامته ، ويهبط إلى الدلة والمهانة وقى قصة «بنا القطن» نجد الآخ الذى جاء من أجل بعض المال طلبه من والده لكل تكاليف رواجه من خطيته وقد

حان موسم بيع القطن هذا الاخ عندما يعرف أن أباه فى ضائقة مالية تضطره إلى أن يبيع القطن بأعس الأثمان بينما اخته تنظر مدورها من ثمن القطن ما تكمل به مصاريف رواجها ، ينتهى بأن يعطى أمه الثلاثين جيبا التى أتى بها كفى يعاون فى جهاز أخته وأن بالنسبة لمروقة فى قصة «مروقة طا فصة» فبدو من جديد يتشاق المؤلف وحنانه على شعور ص . لا سادية فى المعالجة ولا سحرية كل الشخصيات عولت وبيت محبة واحترام . وعلى الرغم من المروقة التى ذاقها المؤلف فى تجربته «الاعتقاد» فهو عندما يتنى واحد من الحرس والسجائين يكتب عنه قصة بذبح مربية وأعية حب عن الرقيب عبد الفضيل وقد عنى على شتى بأن يحدد لقائه توارىخ كتابة كل من قصصه . مكى على أى حال يذكر السنة التى لنسب بها القصة . وإذا قارنا قصصه بالنظر إلى تو راجها نجد أن عام ١٩٦٨ يمثل قمة النضج والعطاء عند المؤلف . فإلى هذه السنة يتنى أفضل ما كتبه وهو «عزيرى الحديقة» و«دموع الرقيب عبد الفضيل» و«الباب» . وهى شوق كثيرا إلهاداته القصصية اللاهقة . التى تنتمى بحسب توارىخها إلى أعوام ١٩٦٩ و ١٩٧٥ و ١٩٧٦ . وقد تحدثنا عن قصته «سيدة من الفيلين» التى كتبها عام ١٩٧٦ أن قصة «فيلسوف ؟ هتون هادى ؟ لا أدرى بالضبط» . التى كتبت عام ١٩٦٦ فقد تحمل فيها على شتى من أفضل ميراث أسلوبه القصصى على ما أوصفتها من ربة والزنان . ولما إلى التجريب . متحدا من «اللامعقول» . المعتدل على أى حال . أداة لتشبيه قصته . وقد صحت من جراء ذلك بقدر من التور والمراجاة على نحو يبدو دخيلا على المسار الأصل لقصة القصص . أما «حكاية صنديل الملك» التى كتبت عام ١٩٧٥ فيطبق عليها القول العامى «كأننا يهدر لارحنا ولا جينا» . وتتبادل بكثير من الخبرة . ما الحدودى من كتابه مثل هذه القصة . ولا نجد مبرا واحدا لإضاعة وقت القارئ بها . ولا يهين للمؤلف عذر أنه لجأ إلى ما قد تصوره تجديدا فى الشكل . فليس ما فيها من تجديد بالذى يتشاهل الوقوف عده . ولا يعرض القارئ عن الوقت الذى أضاعه لها لا طائل من وراءه . وتتبادل كل هذه التعجيبات والتزورات مجولو دور المؤلف الثلاثة «عزيرى الحقيقة» (١٩٦٨) و«دموع الرقيب عبد الفضيل» (١٩٦٨) ، «الباب» (١٩٦٨) .

عرض الدوريات الأجنبية

١- عرض الدوريات الإنجليزية



فريال جبوري غزول

الانفتاح الخلق على العالم لا يتم إلا من خلال
التحضر على التحنن، التي لا يأخذها عادة الآخر في
الاعتبار لأنها ليست نموذج

مصطلح اسنوي

٢- دياكريتكس Diacritics (جامعة كوريل)
تسمى العلامات الفارقة .

٣- جليف Glyph (جامعة جونز هوبكنز)
تسمى العلامات المحصورة .

٤- سيميوتيكس Semiotext (جامعة كولومبيا)
تسمى النص - العلامة .

٥- سيميوتكا Semiotica (جامعة أدبيانا) تسمى
دلالة العلامات .

هذا بالإضافة إلى أن الدوريات الأخرى مثل
التقد Criticism (جامعة ويس)، والبحث
النقدى Critical Inquiry (جامعة شيكاغو)،
وبصطفيا Poetics (جامعة أوكلاهوما)
والأجناس الأدبية Genre (جامعة أوكلاهوما)
النص الاجتماعي Social Text (جامعة وسكنسن)
ودورية اللغات الحديثة Modern Language
Notes (جامعة جونز هوبكنز)، تكثر فيها
المقالات السيميولوجية النحرة، ومصطلحات علم
الدلالة، فلم يعد هناك منبر نقدي لم يتصله عبوى
السيميولوجيا

تصير المقالات والبحوث السيميولوجية في هذه
الدوريات الأكاديمية يسمين طاعتين، أولاهما
تشرب هذا النقد بالأكسية الحديثة بشكل يكاد يكون

قراءة النقد للعاصر عملية صعبة وشاقة . وفي مجال
وصد الواقع الأدبي ، من دلوية الدوريات
الأجنبية . يتميز علينا ألا نكتفى بنقل محتوى مقالات
مترجمة من مسورها الثقافية ، بل نحاول قدر الإمكان
رسم خريطة الثقافة النقدية المعاصرة ، وموقع فنهار
الطبيعي منها ، حتى نمكن القارئ من التقييم الراعي
بدل الاتياع السطحي أو الانحلاق الرافض
يضم النقد الطبيعي بولج يكاد يصل إلى درجة
الغوص بالسيميولوجيا أو ما يسمى بعلم العلامات .
ولكن تسمى في عرضها هذا إلى عدم هذه الظاهرة
النقدية عبر طالات مختارة من الدوريات الإنجليزية .
ما السيميولوجيا ؟ وما دلالة هذا الغوص الجاهلي بها ؟
وأخيراً ما قيمة هذا التيار النقدي من منظور الوطن
العربي وحموم الإبداع فيه ؟

لو راجعنا الدوريات النقدية الإنجليزية لوجدنا
شهرها يتخلل من «العلامة» عنواناً له ، فمثلاً :

١- مايس Signs (جامعة شيكاغو) تسمى
العلامات .

في حركة النقد ، كما في جدلية العرفان ،..لأنه أن
يتمدد حتى يقترب ، فالاعتدال هو الخطوة الأولى في
اكتشاف الهوية ، وهو أمر لا يختلف فيه كل من على
من الغربية والنق أو الخلف والاشهاد ، أركان والتمنا
اللا أدنى . وهكذا تبدأ رحلة الاستكشاف في محامل
العرب النقدية ، لا لكن سائر ركياً أو لتبقى رواية ،
بل لتتحرر من السكونية ، عبر رحلة أفقية نحو
الأحر ، لبدأ رحلتنا الحقيقية والمزجلة في أحاق
والسر ، برغل مترودين بأقوال مدكرينا وصور من
تراثنا لنفعل المادة الغربية المطروحة أمامنا ، ونستقرئ
انجاساتها ومعاييرها|وشموليتها ، كي نستفيد من
تجارب الآخرين عندما يكون هناك نقاط نحاس
أصيلة ، وحتى طرح جانباً مرجعيتهم للتكايرة منها
أنفسوا صباغتها وبرعوا في تسويقها

والانطباع الأول عند مطالعة الدوريات القديمة
التعلقة بالإنجليزية هو تفرد لها ، إذ يجد فيها دقات
غربية من المصطلحات والمفاهيم الحديثة ، وأساليب
منهجية ومعقدة في التعامل مع النصوص ، تجمل من

(أ) فيلولوجياً

الخطير في السيميولوجيا والسيميوطيقا هو «سيميو» اليوناني الأصل ، الذي يعنى «علامة» . أما الخطير في البيوية فهو لاتبى الأصل ، ويعنى بناء ، وهناك اختلاف آخر يأتي من الصغ المختلفة فالسيميولوجيا تنهى بالمقطع «لوجيا» التي تعنى «العلم» ، كما في أنثروبولوجيا أما السيميوطيقا فتنبئ بالمقطع «طيقا» وهي صيغة بنتية تشير إلى حقل معرفي ، كيميوطيقا وقياساً على ذلك نقول إن سيميوطيقا تعنى حقل العلامات ، وبصورة أدنى «حقل دلالة العلامات» ، في حين تدل السيميولوجيا على «علم العلامات» . أما البيوية فتنبئ بالناء المربوطة للمقالة لاحقة ، التي تشير إلى مذهب أو حركة فكرية ، كانهرونية أو الرومانسية ، وهي توحى في خلال صيغتها بكون مدرسة فكرية

وقد جرى العرف في الأوساط العربية النقدية على تسمية السيميولوجية بعلم العلامة (أو العلامات) ، والسيميوطيقا بعلم الدلالة (أو دلالة العلامات) أو البيوية أو اللبائية (ونادراً الفيكلية) وأحياناً يضم مصطلح السيمياء (أو السيمياليات) كل من السيميولوجيا والسيميوطيقا . ولن يستقر مصطلح حتى يتداوله النقاد ويستخدمه الباحثون ، ولذلك لا يمكن التنبؤ بمستقبل هذه المصطلحات المترجمة الآن ، إذ أننا في أول الطريق ، وإن كنت أرى أنه من الضروري لكل باحث يستخدم مصطلحاً مضطرب المعنى أو متعدد الدلالات أن يوضح في مقاله حدود المصطلح ومفهومه عند ، حتى لا سقط في التعبد النقدي على الطريقة العربية . وحتى نتعلم من سلبيات تجربتهم

(ب) عملياً

بالإضافة إلى الفروق الفيلولوجية هناك فروق ترجع إلى الاختلاف في نشأة هذه المصطلحات الثلاثة ، وتعكس الفروق بين مؤسسيها واختصاصاتهم واهتماماتهم ، فمؤسس السيميولوجيا هو فردينان دي سوسير السويسري (١٨٥٧ - ١٩١٣) . كان متخصصاً في علم الألس (أو علم اللغة) ، ومهتماً بعلم الأصوات الكلامية المقدر ، ولا يجرى على القاري أن علم الأصوات أو الفونولوجيا فرع متميز بذاته ، لا مكانة قياس المادة الصوتية ، (على عكس الطاق مثلاً التي يصعب دراستها بدقة علمية لأنها وثيقة) . وقد ترك المؤسس بصماته على السيميولوجيين ، حيث إنهم يتميرون بدقه بحوثهم كما أنه يتركزه على اللغة اللسانية قد جعل منها معناه

في التعامل مع الأدب ، ويكشف عن جوانب من النص كانت خافية في النقد التقليدي ، ومحاولة في النقد البيوي . إن هذا النقد يحلنا تسائل عن أدبية الأدب ، وعن الأسس للهجية (وليت الأسس السلطوية) التي تجعلنا نخلق على نص معين كلمة «أدب» ويميزه عن النصوص الأخرى ونترك ما إذا كان هناك في مستويات القراءة والاستقراء مستوى معين يدل على أن النص المقروء نص أدبي أو مستوعب على الصعيد الأدبي ؟ وهل تكن أدبية الأدب في النص أم في قراءته لقراءة أدبه ؟

كل ذلك فإن هذا النقد الجديد يجر قضية علاقة النص بالثقافة والتحولات الثقافية . أي أن هذا النقد يطرح قضية إنسانية مهمة جداً ، وبصورة خاصة للشعوب المتأخرة ، وهي علاقة النص بالبيئة الفكرية على الصعيد الفردي والجماعي . ولهذا نرى أن هذا النقد - بالرغم من عدم قدرته عملياً على تحطى صيغة البيوية - لم يزل يفتح آفاقها ، وفتح أبواباً كانت موصدة . ولعل أبلغ تطبيق للنقد السيميولوجي جاء في مقال إدوارد سعيد في العدد الخامس من مجلة النص الاجتماعي (شباط ١٩٧٩) بعنوان «الصهيونية من منظور سيميولوجي» حيث حلل جمعي رسالة كيفية تطويع القاري الأولى وتكييفه لعملية الطفل والاستئناس بل التحسس للعلاقات الصهيونية عن طريق بث أفكار في كتاب النص «مجرد» الاستعمار الاستيطاني . وقد كشف سعيد عن تعرض أدبية كرواية قاتيل فيروندا لجورج إليوت ، التي أسهمت في تطويع الافتراءات الصهيونية في ذهن القاري من خلال سباق سردي محكم ، وأسلوب يائي يوحى بالفعالية ، وينطوي على رسالة أيديولوجية . وبممكننا أن نقول بلغة السيميولوجيا إن الكاتب حل المشكلة الأيديولوجية للرواية المذكورة . وإدوارد سعيد (جامعة كوليا) كجبرولوجيت (جامعة باريس) من النقاد الكبار الذين يستخدمون التحليل السيميولوجي للنصوص دون الوقوع في فخ مصطلحاته . ومن الأول قبل الدخول في صلب الموضوع وعرض مقالات متارة في الدوريات الإنجليزية أن بين للباري الفروق بين ثلاثة مصطلحات جوهرية في النقد المعاصر ، تستعمل كثيراً وكأنها أوجه لعملة واحدة ، وهي :

Semiology	السيميولوجيا
Semiotics	السيميوطيقا
Structuralism	البيوية

وبممكننا التمييز بين هذه المصطلحات على أسس فيلولوجية (أو إيتولوجية) وعلى أسس علمية

أيضا ، حيث يصبح النقد الأدبي وسيلة للتعريف أو الدعم ، أو التجديد لمقولات ونظريات مسنة في علم الألس أصلاً ، فتعدو نظريات سوسير عن التحول التحويي ، أو نظريات تشومسكي عن التحول التوذي ، نقطة الانطلاق لبحوث نقدية أدبية والنتيجة المنجبة لهذا الاتجاه هو أن «الأدب» ، كالأدب ، أصبح ثابتاً في النقد الأدبي وأثبت الدراسات النقدية الحديثة رفض الإكتفاء بالنصوص الأدبية وتصددها إلى أمثال إبداعية عبر أدبية ، أو أمثال شبه إبداعية ، كقصد السبيا ، وقد التفتيح ونقد النقد . وقد أدى هذا التثريب بدوره إلى التركيز على ظاهرة التوصل والتواصل بصورة عامة ، حتى إن شغل النقد المثالي الآن لم يعد المصنوع بالمعنى التقليدي ، أو الشكل والهيئة على نحو ما كان في الستينات ، بل أصبح هدف النقد عملية ذهنية هي الإدراك والتواصل بمحتوياتها المختلفة وكثيراً ما يسمى الناقد أو يتناسى خصوصية الأدب - أو وظيفته الشعرية كما سماها باكس - عند الدخول في متاهات الإدراك وإشكاليات التعبير عنه . وأخطر من ذلك أن يستطع الناقد عملية الإدراك ويحولها إلى مجرد عملية للاستيعاب ، ويحول عملية التواصل إلى مجرد عملية للتفسير

وببسيط بالغ يمكننا أن نقول إن النقد الأدبي بعد أن كان يمحور حول نشأة النص وعملية الإبداع عند الأدباء في الفكر الرومانسي ، تحول إلى المحور حول النص نفسه بعلاماته ومنظوماته وبنائه في الحركة الزمنية والنقد البيوي^(١) . أما الآن فقد تحول المحور مرة أخرى حول القاري أو السامع أو المطلق ومستويات استقراء رسالة النص الأدبي

ما السمة الثابتة التي تغطي على النقد العلمي هي النسب اللغوي وعدم الالتزام بتعريف المصطلحات من جهة وباشتقاق ومحت مصطلحات جديدة . من جهة أخرى ، مما أدى إلى خلط عجيب في ميدان محارب رواده أي يتنوع بالعلمية وعلى سبيل الذكر ، استعمال كلمتي سيميولوجيا وسيميوطيقا ، أو البية والشعرية ، أو العلامة والرمز ، كمر دهم ، حل محو يجعل المثالي للدراسات المعاصرة الجديدة بشر وكأه في برج بابل عصري ، يشهد فيه الباس المعنى وانعراط الله

وقد يبدو للقاري أن نقد السيميولوجي - كما يدعى البعض - ليس أكثر من لغو مشير وهديان مسر ، إلا أن هذا النقد ، بالرغم من ثورته وجماعه وصعوره عن طرح حلول مقبلة ، يشير قضايا جوهرية

تغطي كل اللغات الأخرى ، كلغة الإشارات ولغة الملابس الخ .

أما أبو السيميوطيقا فهو شارلز سوندرز بيرس الأمريكي (١٨٣٩ - ١٩١٤) وكان تخصصه في العلوم الطبيعية والرياضيات ، ولكنه بحث وكتب في يقول كثيرة ، كالمنطق والسحر ويعكس فرع السيميوطيقا تعدد اهتمامات مؤسسه ، فهو عبارة عن حقل يتطابق جزئياً مع العلوم الإنسانية والطبيعية ، وموضوعه دلالة العلامات أو تفسير العلامات ، مما في ذلك العلامات البيولوجية المصدر ، والعلامات الثقافية المصدر . فالسيميوطيقا تدرس تفسير الشفرات العربية (الجبرية) والشفرات المكتبة (الإنسانية) بعكس السيميولوجيا التي تنشئ في دراستها الشفرات التي لا تنسب إلى معنى مكتسب أو منظومة ثقافية .

أما السبوية فتؤسسها المعاصر هو كلود ليفي- شتراوس القرنى (١٩٠٨ -) واعتصاصه هو علم الأنثروبولوجيا ، وهوايته الموسيقى . وقد قام بدراسة موسوعية عن المنطق المطرق في بحث أنماط الميثولوجيات (في أربعة أجزاء) وطبق فيها التحليل السبوى ، الذى أربط به ، على ما يقرب من ألف خرافة ، إلى السبوية مبنية . أو اشتطاد مبنية . فخرص الوصول إلى أقصى أعماق النص ، والكشف عن دروة المعنى الذى يكون بمثابة خلاصة جوهرية للمؤلف والناطق الذى يطوى عليه النص . وقد حققت السبوية في مجال النقد الأدبى نجاحاً كبيراً على يد رولان بارت ومايكل ريباتير وتريستان تودوروف ، ولكن من تعجب المعجب أن السبوية لم تؤثر فقط على ما جاء بعدها من نقد وفكر بل أثرت بشكل ملحوظ على ما جاء قبلها فصار الباحثون يقرأون في ماركس وغرويد قراءة سبوية مستفزة ولا يدل هذا بالضرورة على إسقاطات . وإنما يدل على أن جوهر السبوية هو جدل تصاد ثنائى ، لجند له تحليلات متعددة في صوص من مختلف العصور والخلفيات . وقد ترك ليفي- شتراوس آثاره على الدراسات السبوية التي تتصور بالسبوية المنة . مما خلص النقد من الانطباعية التقليدية دون المساس برؤية الناقد الإبداعية ووظيفتها في إثراء البحث النقدي .

السيمياء بين الماضي والمستقبل

لقد وصل الاهتمام بالعلامة وعلوم تعبيرها إلى درجة أن مطالب أسناد (في الأدب الروسى) من جامعة كاتيفورنيا بعثت الأبواب لشارل الحدد وحظو حصص في علم الدلالة ، على مثال لدانيل لا فريير

يعوان «إصباح مكان السيميوطيقا» . في مجلة الاتحاد الأمريكى للأساتذة الجامعيين (تومبر ١٩٧٩) ٥٧ ، يعرف كاتب المقال السيميوطيقا التي (أصبحت موضوع جدل وتنازع بين الأكاديميين وعالم جذب للطلبة والأساتذة الشباب) على أنها موضوع عديم معنى ، يتلقى الآن دعماً واحتمالاً ، وهو يرجع السيميوطيقا إلى الرواقين ، ونصيرة خاصة إلى كريسيو Chrysippus الذي عاش في القرن الثالث قبل الميلاد . لقد اهتم الرواقيون بكيفية تمثيل العالم أو تصويره «وقد أطلقوا اسم العلامة على كل ما يمثل شيئاً لوحيداً» ، ولذلك تعرف السيميوطيقا بأنها دراسة العلامات ، أى العناصر التي تدخل في عملية الاتصال بين مفسرين . لما ما يمكن أن يوظف للدلالة فكثير

الكلمة ، الجملة ، الإيماءة ، الإشارة ، الصورة الفوتوغرافية .. الخ . وكل هذه العلامات لها ميزة خاصة ، فهي تمثل أكثر من نفسها ، وتدل على ما هو أبعد منها (يقصص صاحب المقال أن السيميوطيقا لا تدرس مادة معينة كما يدرس عالم البيولوجيا الكائنات الحية ، وإنما تدرس مواد مختلفة تدخل في علاقات غشبية أو علاقات ذات دلالة . فالتفسير صاحب المقال بين نوعين من السيميوطيقيين : السيميوطيقى بالمعنى العام ثم السيميوطيقى بالمعنى الاصطلاحي . بالمعنى العام يكون عالم البيولوجيا الذى يفسر إختصار وورق الشجر على أنه علامة تدل على وجود الكلوريل - باحثا سيميوطيقياً . أما بالمعنى الاصطلاحي فالباحث السيميوطيقى هو دارس عملية التصير أو الإدراك عند المفسرين . إذ قد يدرس الباحث السيميوطيقى عملية الربط التي يقوم بها العالم البيولوجى بين ألوان الورق ومعاصمه للتركيب الكيماوى للورق ، بحيث يمكنه أن يقوم ببحث سيميوطيقى في مجال التصيرات العلمية ولكن ذلك مدر حالياً . ويتناول البحث السيميوطيقى في الأنطب . العلامات المشفرة بالدلالة في شفرة تنائية ما ، فقد يدرس الباحث السيميوطيقى الكيفية التي تربط ما بين اللون الأخضر والتقدم وبين الأحمر والتوقف في إشارات السير الصوتية . أو يدرس كيف ولماذا يدل اللون الأخضر في اللغة الانجليزية على حالة غصية ، وعلى الحمد حيث يقال «أخضر من الحمد» في حين يقال في اللغة الروسية «أخضر من الغضب» . أو قد يركز الباحث على دلالة رسم لشخص بوجه خضراء عند الفنان شاحال . ويؤكد صاحب المقال أن المصدر الأساسى في البحث السيميوطيقى هو وجود عامل إضافى وهو المفسر ،

دلالة الإختصار على وجود الكلوريل قائمة بذاتها ، في حين أن إختصار الصوت في إشارات السير يكسب دلالته ويحققها عند وجود مفسر . فالسيميوطيقا - كما يقول صاحب المقال - ليست دراسة علامات فقط ، إنما دراسة كيفية تحقيق العلاقات السيميوطيقية الكامنة في الكون عبر مفسرين ، فعلم دلالة العلامات أو السيميوطيقا مشروع علمي

لقد أصر بيرس على أن العلامة تمثل شيئاً لكائن ما (حتى وإن كان هذا الكائن ليس أكثر من مجموعة علامات) ، في السيميوطيقا السبوية تمثل العلامة شيئاً ما لكيان عصى ، ففريد الطيور في فصل التزاوج يدل على شيء محدد عند الجنس الآخر من هذه الفصيلة . وقد أشار صاحب المقال إلى كتاب رومان ياكيس «الانجاءات الرئيسية في علم اللغة» (يوروبوك ١٩٧٤) الذى يبحث فيه مسألة التشابه بين الشجرة اللغوية والشجرة الوراثية (تركيب الجينات) . ويستطرد كاتب المقال ، بعد تعريعه السهب للسيميوطيقا ، إلى موضوع السيميوطيقا الأدبية ، ويقرع للعمل الأدبى من منظور السيميوطيقى على أنه سقى أو منظومة مفعلة من العلامات ، مستشهداً بالباحث السيميوطيقى السوفيتى يورى لومان ، الذى عرّف النص بأنه نموذج أو منظومة نموذجية ثابرة ، تتركز على التدرج أو لمنظومة اللوجسية الأولية لرؤية العلم وعلى اللغة وأضيف للتوضيح أن لومان يقول إننا نرى العلم من خلال منظور اللغة ، وإن هذا المنظور يمثل النموذج الرئيسى الذى يشكل الواقع في أذهاننا ، ثم يشكل هذا الواقع التشكىلى في أذهاننا مرة أخرى من خلال الأدب أو النص أو نمادجه ، أى أن التشكىلى يصبح مركباً على عمر يحدث منه إثراء مركب معقد في المعنى والدلالة

ويوضح صاحب المقال المفهوم السيميوطيقى للأدب من خلال تحليل مقطع شعري من قصيدة «الستان» الشهيرة في التراث الرعوى لاندرو مارفيل ، ليس كيف أن الأدب يكتف ويتركب الدلالات بشكل سقى ، وفى آخر المقال يحاول الكاتب أن يبرر عجز السيميوطيقا عن التطور في الماضي ، ما رعم من بذات متعددة عند الرواقين ثم القديس أوجسطين ، والفيلسوف جون لوك ، وميرس وموديس ، ولكنه يشبها بالمد السيميوطيقى أن يتوقف هذه المرة ، بل متكرس الجامعات الأمريكية في الأعوام القادمة أقساماً ، للتخصص فيه . ويختم مقاله بالاستشهاد بالعبارة القتبسة من



ونكي يصل القاري إلى موسير أو يصل موسير إلى القاري. فإن هناك عدة مستويات. وهذه المستويات لا يمكن أن تكون شفافة، أي أنها ليست ظاهرة إسناد اعتيادية، بل إنها محاولة لترسيخ ائدة للقاري. ولذلك فإن الابتعاد عن النص السوسيري ليس إلا تقريباً لرؤية مفاهيمه من خلال رصد الخطية الفنية المركبة، أي وقع موسير على النقاد، وبصورة خاصة على المستويات الثلاثة المذكورة، الواقعة بين النص والقاري.

وقد يبدو للقاري أن في هذا الأسلوب بدعة جديدة في العرض والتقديم، ولكننا لو راجعنا تراثنا لوجدنا المقابل له: فكثيراً ما كتب مفكرون النصوص التي أعقبها الشروح ثم الحواشي ثم التذييلات^(١٧) كما يلي



وعندما يطالع نصاً مع شرحه وحاشيه وتذييله يستطيع أن يفهم بالإضافة إلى نصه وقعه عن غرائه التخصصيين. ولكن في تراثنا، تبق هذه المستويات واضحة، لربما بعضها عن بعض، من خلال استخدام منطق الأعداد الصحيحة، بد محدد أن سى نظره على الصفحة، يمر بين المستويات المختلفة وربما أمكننا دراسة تراثنا من اقتراح تدرج من هذه النوع على الغرب وعلى أنفسنا لتسهيل مهمة النقدية المركبة، دون الوقوع في التبسيط أو التخييل. وقد حاول الناقد الفرنسي، إرنست أنشاس، جانب

سجريد شملت ونصير دورة بروتيكس ستة أعداد في السنة، وتعرف نفسها بأنها مجلة علمية للنظرية الأدبية. وبمناخية تغير وثاسة التحرير قد أصدرت الدوريات عدداً خاصاً بمستقبل البوطيقا البيوية، ومنه اخترنا مقال لوتمان الذي سنعرضه بعد عرض مقال دورية دياكريتيكس.

السيمولوجيا

عنوان المقال الذي اخترنا لاس مجلة دياكريتيكس (شتاء ١٩٧٩) استعراضي: «هل سيحيا موسير بعد البيوية؟»^(١٨) وهو يرحى بنهاية البيوية، ويتساءل عن إمكانية استمرار السوسيرية بعدها وبأي شكل، أي أنه يسأل على افتراض أن البيوية قد استهلك طاقتها، وهذا موضوع متداول، ونخصيص حدد ديسمبر ١٩٧٩ في دورية بروتيكس مستقبل البيوية يؤكد أن هناك ظاهرة انحصار للفرد البيوي، كما أن هناك في الأوساط النقدية موضة أخرى تسمى نفسها أحياناً «بـ» بعد البيوية، «لأنجانباً» «التصكيك البيوي»^(١٩) وإن كانت قد تتجه إلى الآن في إثارة الغلبة النقدية، مثلاً ضلت البيوية عند الستينات، لكنها مع ذلك، ظاهرة نقدية لا يمكن تجاهلها في الباب

والمقال الذي نعرضه هو عرض شامل، في ذاته للسوسيرية من خلال تحليل كتاب ظهر حديثاً في الأسواق عن موسير في سلسلة المفكرين المعاصرين، وقد قام بكتابه جوناثان ككر (أستاذ النقد في جامعة أكسفورد)، وصاحب مؤلفات عدة في النقد البيوي، أهمها البوطيقا البيوية^(٢٠). وعنوان الكتاب فردينان دي موسير^(٢١)، وبالرغم من أن الكتاب منشور في سلسلة تستهدف القاري غير المتخصص فإن الكتاب نفسه، كما يقول صاحبه المقال، يقدم موسير للمبتدئ وبقيته في نفس الوقت للقاري المتطلع. وحتى نهم للمستويات المتشابهة، والأصوات المتداخلة، التي تشكل المقال، لابد لنا أن نميز بين ما نقوله صاحبه المقال ماري-لور ريان، وما يقوله جوناثان ككر صاحب الكتاب، وأخيراً ما يقوله موسير. ويمكننا أن نوضح ذلك بأن نقول إننا حصل إلى موسير من خلال عرض مضمون في عرض آخر. وإذا أضفنا عرضي الخالص يكون القاري قد وصل إلى موسير من خلال ثلاثة مستويات من العرض كما يلي

لورد، التي يفتحها موسير المحدث للسيمولوجيا كتابه «أنس نظرية العلامات» (١٩٣٨) ولطمان الجميع، فإن تأمل العلامات لن يبعثنا عن الواقع، بل على العكس، سوصلنا إلى قلب الواقع.

ولأن نتفرغ إلى مقالات خدبة في السيمولوجيا والسيموطيقا والبيوية، مختارة من دوريتين نقديتين دياكريتيكس وبرتيكس^(٢٢) ونود أن أقدم للقاري نبرة تمهيدية عن الدوريتين المختصين. دورية دياكريتيكس فصلية، وقد أنشأها قسم الدراسات الرومانسية في جامعة كورنيل في عام ١٩٧٠ وهي غير منفردة، لأنها تخصص في نقد نقد، وفي تغذية التيارات النقدية، ونادراً ما تعرض للنص الأدبي مباشرة، وإن كانت تنهم بالطبيعة الأدبية، وتقوم بمقابلات مع كتاب أو سيميائي أو نقاد كبير. وتتميز هذه الدوريات بما يسمى «مقال - عرض» Review article، وهو المقال الذي يعرض كتاباً أو أكثر، ولكنه من خلال العرض يستعرض خلفية الكتاب وأسس النظرية، والظاهرة الأدبية التي يشتغل بها، كما أنها تتميز بسمة طريفة، وهي اهتمامها واستخدامها للنصوص التخصصية، كالتصوير والزخرفة ولعن الطباعي والخطوط البيانية، مما يجعل الدوريات نابضة بالشكل.

تتفرغ دياكريتيكس نفسها بأنها دورية النقد المعاصر، وأنها غير لنقد النقد، من خلال التقسيم الواعي لكتب مهمة وهي تشجع على الرد على المقالات المنشورة. وتفتح باب المعارضة والمناظرة على صفحاتها. وهي تضم نقاداً كباراً بصمة هرريز أو مستشاري تحرير. وهنا أن نذكر في هذا السياق أن اثنين منها هريان، هما إيباب حسن المصري، وديوارد سميد لمسطحي. ومن هذه الدورية اخترنا مقالين «وما عن موسير وآخر عن إيكو

أما دورية بروتيكس فقد أنشأها توي فان ديك في سنة ١٩٧١ وبشرها قسم الدراسات الأدبية العامة في جامعة أمستردام. وهي تختص عن دياكريتيكس بكونها ملتزمة بمحد نظري معين، يمكن تلخيصه بحو النص وقعه، وإن كان يتعدى الضوابط إلى منطق النصية النص ونظرية النص إلخ، ولكنها مجلة دورية ليست مفتوحة لكل الاتجاهات والتيارات النظرية على عرار دياكريتيكس، التي يمكن أن نطلع فيها على آخر ما توصل إليه النقد الأدبي الغربي أو الماركسي، وقد استفاد فان ديك مؤخر (١٩٧٩) من ثاسة تحرير بروتيكس، وخلفه في وثاسة التحرير

ديريدا ، استخدام أبعاد الصفحة في تقديم نص والتعامل معه من خلال الرد والتشريح النقدي ، داعماً القارئ إلى قراءة مترجمة للمقن والشرح والتعليق ، ودت في كتابة «هوامش الفلسفة» (ماريس ، ١٩٧٢)

وأعتقد أن فلسفة هذا النقد المتبادل التركيبي ترتكز على أن النص لا يمكن فهمه واستيعابه إلا من خلال فهم وضعه على القراء واستيعابه . وأريد أن أؤكد أن هذا النقد لا يستعصى عن القراءة المباشرة للنص ، بل إنه يضيف عمقاً للقراءة المباشرة التي لابد منها

والآن لنرجع إلى مضمون مقال ريان في عرض كتاب كثر عن سوسير بعد أن تعرضنا لشكله أو بنيته في هذا المقال غير المكتوبة بين أوجه ثلاثة لسوسير : سوسور الألسي ، وسوسير السيميولوجي ، وسوسير الأدبي ، أي أثر سوسير في علم الألسر والسيميولوجيا والأدب . وهي تتعامل مع كانه نصي ، أو صاحب مذهب ، فتحاول أن تبين أوجه التناقض والمصطف في عقيدته ، كما تسبها ، فتراجع شيئاً إلى ما كتبه كثر ، وأحياناً تنطفاه للتعامل مع سوسير مباشرة وتحاول صاحبة المقال أن تقدمنا بأن أتباع سوسير في الألسية قلة ضئيلة أما في السيميولوجيا فتتبدل به بمرس ، فلم يبق لسوسير مكان إلا في الدراسات الأدبية ، الممثل الأخير لفلسفة اللغة فكانت مقال تحاول بشكل تحليل وتقييم الطعن المذهب في أسطورة سوسير واستنساخه الحالي وهذه التراتل .

(أ) سوسير والألسية :

تفند صاحبة المقال رأي كثر في أن سوسير هو أبو الألسية الحديثة ، وترى أن الزوجيج ، لمفاهيم سوسير جاء من قبل ياكوبس وليي - شتراوس ورولان بارت رئيس من جانب علماء اللغة (وأضيف أن الإعلام الثلاثة يمزجون بترغيمهم الجمالية واهتمامهم بالشعر والأدب) . أما شتايات سوسير الشهيرة

اللفظ (vs) الكلام

المدال (vs) المدلول

التزام (vs) التزام التعاليف

عند سوسير ، وهذا - كما تقول صاحبة المقال قد دفع كثيراً من الباحثين إلى الفصل بين المدال والمدلول ، وتركيز بحثهم على المدال ، وهو الوسيط المسمى في الاتصال اللغوي ، ولذلك راجحت فكرة اللغة بوصفها شكلاً أكثر من كونها جوهراً . وتنطلق صممة سوسير من أثره على دراسة الفونولوجيا أو علم الأصوات الكلامية في خط متواصل ، يبدأ بكتابة «دروس في الألسية العامة» (وهو مجموعة الملاحظات والمحاضرات التي سجلت وجمعت وحقت من قبل طلابه) ، ويمر في بحث «دائرة براغ» ليصل إلى بحث تشومسكي في التوليد الفونولوجي ، ولكتنا لا نجد له أثراً في نظرية تشومسكي في التركيب

وما نرى إليه صاحبة المقال هو أن سوسير لم يكن له أثر محسوس إلا في طرح واحد من الألسية (الفونولوجيا) ، وترى أن التذكير على الصورة المسموعة (المدال) في الدراسات اللغوية بسوسير قد أدى إلى تكريس قدرتها في التحكم في علاقة المدال بالمدلول . وهذا ما سمي بالتحيز السوسيري للصوت ، وأدنى بدوره إلى إهمال التعامل مع العلامة كعلاقة بين عنصرين بل إلى خصص العلامة لعنصر واحد وهو الصوت

وتشير صاحبة المقال إلى أن صممة سوسير من المرجح في تعريفه للعلامة ، واكتفاءه بالتحدث عن الصوت المدال ومدلوله الذهني ، قد حذف الواقع اللغوي من نظريته . ثم تستطرد قائلة : إن مقولة سوسير عن العلامة بتكوينها من دال ومدلول لا تفسر تعدد للعان للفظ واحد ، وتعدد للمدلولات للذهنية لدال واحد ، فهو لم يستطع أن يدخل في حساب التردد ، أي وجود أكثر من دال لمدلول ذهني واحد . ونحن نضيف من ثرائنا أن مشكلة الأعداد في اللغة ودراساتها من منطلق المدال والمدلول مشهم في تعديل كبير من المعارف عليه ، ففي الأعداد محض المدلول للدال ويقرر عليه في آن واحد ، وهي حالة غريبة تعكس صبر الدال في التحكم والسيطرة ، وإمكانية الانقلاب عليه ، حتى عند الخضوع له . وربما توصلنا من خلال دراسات ألسية - أدبية إلى المعنى الأعسق للاستخدام المفرط للأعداد عند التصويين والشعراء النوريين .

(ب) سوسير السيميولوجي

تشككت صاحبة المقال من خلال عرضها لكتاب كثر عن سوسير في مقولة سوسيرية أخرى ، وهي أن اللغة منظومة أو سق نظامي ، وتقول إن صممة ذلك

لم تتحقق ، وإن المحاولات التي قام بها السيميولوجيون ، بما في ذلك دراسات ليون - شراوس ، لم تتمز إلا عن اكتشاف منظومات في حقول معينة من المعرفة وليس في اللغة ككل . فبدلاً استطاعت البحوث السيميولوجية أن تكشف عن الوجه البشري لعلاقات القراءة ، وبحمت كذلك في الكشف عن ترابط المصطلحات اللغوية بشكل منظومة ، ولكتنا مازلتا بعيدين عن اكتشاف علاقاتي هذين النسخين أو المنظومتين إحداهما بالأخرى . وأود أن أوضح في هذا السياق مفهوم المنظومة بعض الشعرات في اللغة فإنه - كما تقول صاحبة المقال - لا ينطبق على اللغة التي تتغير باستمرار ، فيضاف إليها المفاظ الجديدة ، وتطرئ بعض لألفاظ القديمة ، دون تغير العناصر الأخرى . ولذلك تقول الكاتبة إن اللغة ليست منظومة من العلاقات كما ادعى سوسير ، بل مجموعة من العلاقات ، أي أنها نسق متفرج

وتضيف صاحبة المقال أن سيميولوجيا سوسير قد خلقت إشكالات أكثر مما تسهلت في تقديم الحلول ، فلقد قال سوسير إن السيميولوجيا ، أو علم العلامات ، يمكن أن يدرس من منظورين متكاملين : العلامات اللسانية والعلامات اللا لسانية . فقد دعا سوسير إلى دراسة العلامات البشرية اللا لسانية وشعراتها الاتصالية لكي يلقى منها ضوءاً على الظاهرة اللغوية اللسانية ، كما أنه قال إن اللغة اللسانية هي النموذج لكل العلاقات السيميولوجية التي تربط بين العلامات . ونأسف صاحبة المقال لإنحصاع الشعرات أو لغات الاتصال اللا لسانية للنموذج اللغوي - اللساني ، وتجاهل كل ما لا يمكن حصره إلى النموذج للفصل ، حتى إن السيميولوجيين ما عدوا يتمون إلا بالعلاقات الاعباطية Arbitrary ، وأهملوا دراسة الشعرات ذات العلاقات الارتباطية Motivated . وتتشهد صاحبة المقال بحكم الذي يقول إن العلاقة الارتباطية تدرك بسهولة وليس فيها أي غم للباحث ، في حين تحتاج العلاقة الاعباطية إلى تفسير وإلى تأمل منظومة العلاقات التي تكسبها قيمة ومعنى .

وسأقدم مثلاً من عتدي للتوضيح عندما نرى علامة تحمل صورة أطفال في الشارع ، يدرك أن المراد هو الاحتراس لاحتياان وجود أطفال في المنطقة ، فالصورة تدل بصورة مباشرة على الترمي إليه ، ولا يحتاج هذه العلامة إلى جهد التفسير أو التعليق . أما إذا كانت العلامة صورة أ أحمر متطعماً

مهي لا تنطوي على التناظر وإنما على التباين . فلو أخذنا مثلاً علاقة المدال (أي الكلمة صوتياً) بالمدلول (أي مفهوم الكلمة ذهنياً) وجدناها علاقة احتمالية

الإنجليزية يسمح بالترجمة . ثم يضيف العود
موضحاً : دور السيميوطيق (١٨) . ويقال يعرض فكر
اميرتو ايكو الايطالي ، وهو من رواد العقل
السيميوطي ، من خلال مواجهة كتابين له أولهما
نظرية سيميوطيقية (١٩٧٦) (١٩) والآخر : دور
القارئ (١٩٧٩) (٢٠) ونرى كيف أن عنوان المقال
يبرز بين عنواني الكتابين مولداً

ونظرية القراءة : دور السيميوطيق ، والعبارة من
التلاعب والتوليد هي دفع القارئ إلى الاستقراء .
أي دفعه إلى القراءة السيميوطيقية . وعادل كاتب
المقال ولم راي ، أن يظهر التوتر والتناقض بين نظرية
ايكو ، وقراءة ايكو التطبيقية . ويجمع صاحب
المقال في وصح ايكو ضد ايكو ، لا يكشف من
خلال هذه المواجهة تفوق النظرية أو التطبيق ، بل
يكشف نقاط الضعف في كل من ايكو المنظر وايكو
القارئ .

ويبدأ صاحب المقال بتعريف كتاب ايكو الأخير
على أنه محاولة لتقييم القراءة السيميوطيقية (أو
الاستقراء) . مضيفاً أنه من الكتب النادرة التي
تتأمل مع هذا الموضوع المهم . والكتاب الآخر الذي
عالج بإقتناع هذا الموضوع هو كتاب جوناثان كير
البوطيقا النبوية ، ١٩٧٥ . ويقول صاحب المقال
إن موضوع القراءة قد سبق أن حُرف على أنه التعامل
بين لغة النص والاستعداد الإدراكي للقارئ ، إلا
أن كير قد كشف عما للقراءة النقدية من أبعاد متبعة
ومتواضع عليها ، يمكن دراستها واستنباط نتائجها ،
فالقراءة تختص عن اللغة في أنها ليست استعداداً
طبيعياً ، إنما التفاد العاديون لفكشرون القراءة على معنى
النص . وهذا التعريف للقراءة مقبول في سياق غير
سيميوطي ، حيث لا يميز بين النص كمنظومة
للتعريف الموضوعي وبين النص كرسالة للتفسير
الشخصي . ثم يستطرد صاحب المقال ويقول إنه حتى
عند الفيزيائيين ، كما يعمل السيميوطيقيون ، نجد أن
حرف منظومة النص في حد ذاته يتضمن عميق

عن الفرح ! فتصبح الغاية من إنتاج الدلالة لا
لفرض مثال الواقع بل لفرض الإنتاج نفسه : سلسلة
لا متناهية من إنتاج العلامات والدلالات

وكذلك ترى صاحبة المقال أن سوسير قد أصبح
بطل الطلبة الأدبية ، لا لصفته ، بل لقدرته على
خلق أسطورة اللغة . اللغة القادرة الفاعلة الخلاقة
اللا متناهية الخ .. أي أن نجاح سوسير لا يعتمد
على طمسه بل على خرافته كما تقول صاحبة المقال
وهي تمزج نجاحه إلى كونه عصري التفكير ، هو قد ركز
على ثلاثة مفاهيم : المنظومة والعلامة والنسبة ، وهي
محطات التفكير المعاصر . وسوسير ليس رائداً في
هذا ، فهذه المفاهيم المعاصرة وردت في فكر فرويد
ودركهايم ، ولكن سوسير حققها في نظريته اللغوية .
وقد جاءت على لسان الفنان براك عندما تحدث عن
التكيفية فقال : أنا لا أؤمن بالأشياء وإنما أؤمن
بالعلاقات . (وتعبراً تشير صاحبة المقال إلى تيارين
جديدين في الفنان المفاهيم كسوسيرية ، فقد لحظ
تشرمكي السية في نظريته عن النحو التوليدي
عندما كشف عن وجود النسبة والاختلاف بين
اللغات على مستوى البنية المطبعية ، أما على مستوى
البنية المعنوية فاللغات واحدة . وقد أدى هذا
الكشف إلى دفع جورج استاير إلى شركات سماء ما
بعد هابل كما أن هناك جماعة أخرى تمثل تياراً رافضاً
للتصور والتفكير على اللغة في الفلسفة والأدب
والنقد

ويبدو لنا من قراءة هذا المقال عن سوسير أن
هناك دلائل ردة ضده ، يرى بداياتها في عملية
تشكيك في الفكر السوسيري وتمكيك له ، ولكننا لا
نرى البديل الذي يجعل الباحثين يتصرفون عنه
ولا بد أن تتبع عملية التجهيد عملية تحجيم
وتشكيك في سوسير ، في حد ذاته ، انحداب على
له ، إذ سبق سوسير إطاراً فكرياً يصعب التخلص منه
حتى عند اكتشاف حدود مفراته وتناقضاتها . وأرد
أن أصيب أن صاحبة المقال كثيراً ما تنظم سوسير ،
هي تحكم عليه مرة من خلال قراءة ضيقة
لقاهايم ، أو مرة من خلال ما يقوله السوسيريون ،
وقد يكون سوسير بريئاً مما يتهمون .

السيميوطيقا

عنوان المقال الثاني الذي سأعرضه من دورية
دياكريتيكي يبدو غامضاً عن عمد ، فقد يقرأ :
نظريته القراءة ، أو قراءة النظرية ، والتركيب باللغة

(الذي يشير إلى الإحتراس في نظام السير) فتصيرها
محتاج إلى اكتشاف منظومة علاقات ليرد استعمال
الصورة الأحمر المتقطع كدال لمفهوم الإحتراس بولا
بتم هذا ، إلا بدراسة الصورة الأحمر غير المتقطع وعلاقته
بالصورة الأخضر والأصفر ، يشكل الكل منظومة
يكتسب فيها كل لون دلالة من علاقته ، أو بالأحرى
من تباينه عن الألوان الأخرى . فصورة الطفل ،
كاشرة ، هي علاقة يحمية واضحة ، وتكاد تكون
بدئية في علاقتها بالطفل ، أما إشارة الصورة الأحمر
المتقطع إلى الإحتراس فدلالته تنبع من تباينه واختلافه
عن إشارات الصورة الأخرى . فالعلاقة هنا بين الدال
والمدلول مبنية . وعلى العموم لا يتم اتباع سوسير
السيميولوجي بالعلاقات الارتباطية ، على عكس
الاتباع يدرس السيميوطيقيين ، الذين يتممون بالعلاقات
لارتباطية ولا احتباطية ، حيث إن يدرس قد أخذ في
اعتبار ثلاث علامات .

الصورة Icon : وهي تكون علاقة الدال
بالمدلول علاقة تشبيهية ، كدلالة
الرسم على المرسوم

المؤشر Index وفيه تكون علاقة الدال
بالمدلول علاقة سببية ، كدلالة
الدخان بالنار

الرمز Symbol وفيه تكون علاقة الدال
بالمدلول علاقة احتباطية ،
كدلالة الصورة الأحمر على
الشرق

أما كل لمسمى العلامة الأخيرة (الرمز بالنسبة
ليرس) بالعلامة الثامنة ، ويرى أنها موضوع دراسة
السيميولوجيا . ولتخص صاحبة المقال وأنها من
سوسير فلوها إن أفكار يرس أنسب من أفكار سوسير
في دراسة العلامات : لأنها تتعامل مع تعدد
الدلالات وتعدد الشفرات ، ومع المجموعات
بالإضافة إلى استنومات
(جم) سوسير الأدبي :

نرى صاحبة المقال أن سوسير ، على الرغم من
صيق ألفه وخطأ مقولاته ، ظل طليعاً في النقد
لأدبي ، لأنه يتركبه على أهمية الدال ، ويحكم في
المدلول والمقصود من المرجح ، قد عزز الأدب
وموقف روده من الخيال وإيمانهم بسحر الكلمة
وقسمة اللغة ، في الفكر السوسيري تصبح اللغة
حاملة قدرة على الإبداع ، كما تكون الدلالة متفصلة

فصول

تفسيرية ، ومن ثم يعقد البحث السيميوطيقى كثيراً من هبة موضوعية

وتتقد صاحب المقال إيكو لأنه يقول ، من جهة ، إن النص لغة متكاملة تسمح بقرائمت لا متناهية ، ويؤكد من جهة أخرى أن النص حدث معين ورسالة متميزة عن غيرها ومتواصلة مع الأدب واللغة . وأود أن أعلق وأقول إن هذه المقدمة عن ازدواجية النص : النص بوصفه لغة والنص بوصفه حدثاً ، تستحق إلى ذهن القارئ المطلع ثنائية سوسر من

اللغة (VS) ≠ الكلام

البنية (VS) ≠ الحدث

وهي تمهيد لمعرض ازدواجية إيكو ، إذ يدخل صاحب المقال ، بعد ذلك ، في صلب الموضوع ويقيم إيكو بأنه يتأرجح بين معاملة النص من حيث هو لغة متعلقة لما حدد معين من المعاني (كما ورد في كتابه الأخير عن دور القارئ) ، وبين رفضه لحصر معاني النص وتوجيهه في عدد معين من القراءات (كما فعل في كتابه السابق عن النظرية السيميوطيقية) . ولكن المفارقة في أن إيكو يناقض إيكو نفسه

ويترك صاحب المقال نظرية إيكو السيميوطيقية بأنها استقراء لامتثاله ، يضاف إلى ذلك أن إيكو يرى أن السياق الثقافي للنص لا يحدد المعاني ، لأنه لا يمكن تعريف الإحاطة الدلالية إلا من خلال تعريف للأحرف السائلة وظلمها ، وهذا بدوره لا يتم إلا من خلال تعريف تفسر للشارف عليه ونظمه وهكذا ، فكل أداة تعريف في هذه السلسلة تصبح مرحلة لإعادة تنظيم مستمر في عملية التفسير . وهذا يعنى من الترجمة الفعلية أولاً أننا لا يمكن أن نحيط بمعنى النص ، لأن معانيه لا متناهية ، وثانياً أنه لا يمكن أن نحصر المعنى في النص ولغة الخاصة

ويصيف صاحب المقال أن نظرية إيكو تعتمد على التمييز بين نظرية الشفرات (أو منظومة الدلالة) وبين نظرية الاتصال (أو إنتاج الدلالة) ويرى إيكو أن الأولى تسبق الثانية ، فكل اتصال أو إنتاج دلالة لابد أن يستمد وجوده من منظومة دلالية أوشفرة والشفرة . بتعريف إيكو ، تشكيل استقطاب آلى لوجندات ثقافية متعددة وهذا التشكيل سمو من خلال المازسة والتكرار ، فالشفرة ليست بية ثابتة ، وليست قانوناً طبيعياً ، وإنما هي حدث له وظيفة تاريخية وعليه ، فلقراءة دور حياض في تعديل

الشفرات . ويرى إيكو أن الشفرة عندما تستند طاقاتها وتتشبع بقرائمت مختلفة ، تصبح قابلة للتعدد والتغير .

ولود أن أعلق هنا على أهمية ما يدعو إليه إيكو وخطورته ، فهو يحل محل الشفرة شيئاً متحركاً مرناً يمكن تعديله أو تحويله من خلال إشباعه بالتصيرات . إذ بعد تعدد المعنى تواجهنا مرونة الشفرة ، مما يقصد ، بل يكاد يفتي ، الأسس الثابتة في التحليل السيميوطيقى . ويمكننا أن نشبه مراسل النقد للعاصر كنص من تحليل شكل إلى تحليل بنوي ثم إلى تحليل سيميوطيقى كالتطور من المهتممة الشفوية إلى المهتممة البصرية ثم إلى التفسيرية بمركبها ومع أن هذا التطور مهم ، لأنه يسجل أبعاداً وحركية النص ، فإن أدوات التحليل مازالت قاصرة عن التكيف والتعامل مع هذا التصور الجديد للنص

ويذكر إيكو ، كما يقول صاحب المقال ، على دور النص الإبداعي في جدلية التحولات الثقافية وإثراء الشفرة . ويؤكد إيكو أن النص الإبداعي يتسم بالغموض والافتقار للدلالة ، لأنه ينتهك الشفرات للشارف عليها ، فيجذب قارئه الانتباه إلى مستوى تعبيره ويحفز القارئ على الانشغال إلى مضمونه ، وبذلك يدفع القارئ إلى استكشاف المعنى ، وإلى محاولات تفسيرية جديدة ، مما يثرى الشفرة ويغنى الثقافة ، ويؤدى إلى التحول . وهنا يوه صاحب المقال بأن القارئ الذى يعبه إيكو هو القارئ العادى وليس القارئ التخصصى (وهذا عكس ما يقوله كلر ، الذى يتفق مع إيكو في تغير أحرف القراءة ومواضعها وشماتها ، غير أنه يرى أن ذلك لا يتم إلا خلال قراءة واعية نقدية ، أى من خلال النقد الأدبى) . ويشير صاحب المقال إلى شفرة في تعريف إيكو للنص الإبداعي ، إذ لو كان الإبداع مجرد انتهاك للشفرات للشارف عليها ولأحرف القراءة - كما يقول إيكو - لأمكن لكل نص - بقراءة دون الرجوع إلى أحرف القراءة - متجاوزاً الشفرات أن يكون نصاً إبداعياً .

ويوضح إيكو الأمر في كتابه «دور القارئ» ، يرسم تحليطى للأعمال الأدبية المعقدة التى يقو بها القارئ في عملية القراءة . ويرى إيكو أن أهم عامل في القراءة هو موضوع النص ، أو ما يسمى بالمفاعل النصى ، الذى يبحث القارئ على اختيار إطار معين لقراءته ، حتى يحقق قراءة محددة دون أن يصل في الاحتمالات اللا متناهية . ويبدأ القارئ بعد هذا الاختيار الأولى للإطار ، يبدأ باكتشاف السياق

السردى ومطلق التسلسل الروالى ، وهذا بدوره يدعو إلى توقعات تؤدي إلى التكهّن بالآلى ، وهذا التكهّن يكون مبنياً على تجربة القارئ وإطلاعه الثقافي كما ترتبط هذه التوقعات والتكهّنات بالأحداث عباد القارئ وعمله ، أى قد تكون إسقاطاً للقراءة عند إيكو أكثر من رد فعل للبيات النصية إنما عملية وسيطة في إنتاج بيات النص

ويضيف نحن أن ما قلناه هذه الدراسة ، عن كتاب إيكو ، هو أن القارئ قد أصبح عنصراً مهماً لا في التفسير فقط بل في التشكيل (تركيب الشكل) ، ومن ثم في التحولات والإبداع لموضوع جديدة ويبدو التناقض واضحاً في فكر إيكو عندما يجادل من جهة أن يرى في القراءة عملية اختيار لا حصراً لا إمكاناتها ، وبين القراءة كعملية يتحكم النص في مسيرتها إلى حد ما . ويبدو لنا ضعف إيكو النظرى عندما يعجز عن التمييز بين مسيرات التفسير ، فهناك تفسير ممكن ، وهناك تفسير المتصل ، وهناك تفسير مرجح ، وهناك تفسير مفتح الخ ولا يمكن التعامل مع هذه التفسيرات وكأنها شيء واحد . أما ضعف إيكو التطبيق فيرجع إلى قصور تعريفه للقراءة ، فهو يرى فيها تحديداً مسعياً ، بله تكهن منطل ، أو سردى ، أو إسقاطى . وهذا التعريف يعجز عن شرح السببية الحسية والفكرية الذهنية الذى يحصل عند قراءة نص إبداعي . وربما عزو فشل إيكو ، في التصدي لهذه النقطة ، إلى تعامله مع نصصوص عرضها الاستلزام التجارى والتسليم الرغبي ، كالفصل البوليسية والكتب الخفية . نرى ماذا يكون لهذه وتعميقه للقراءة ولو انطلق من نصصوص ثورية ٢١ السبوية

ولأن معرض مقال يورى لوتمان الأستاذ في جامعة تارنو في دورية بويتيكس (ديسمبر ١٩٧٩) بعنوان «مستقبل البويطيقا السبوية» (١١) ووتد من رواد النقد في الاتحاد السوفيتى ، وله مؤلفات عدة في نظرية الإبداع ، ومقاله يتحد شكل رسالة موجهة إلى رسل ، ودست لأنه لا يود أن يقصد نفسه بدراسة أكاديمية متكاملة عن السبوية ، وإنما يريد أن يسجل بعض خواطره وملاحظات حول الموضوع ، رداً على التساؤل المطروح عن مستقبل السبوية ويبدو من مقاله أنه يستعمل البويطيقا السبوية كمرادف للبويطيقا السيميوطيقية وهو يعبر لتصور النقدى للمعاصر ويرجمه إلى تغير جادى في مفهوم النص ، وبصورة خاصة مفهوم وظيفة النص ، في السابق الثقافي العام

النسوية لها مناهج - هي لا تدل على مرحلة تطور و هي على مرحلة مصوح تستخدم في النقاشات لتعجير طاقة تحولية في السيرة النقدية

المعنى : إنه المكان السيميوطي الذي تتفاعل وتتصارع وتتوحد فيه شعرتان مولدتان للمعنى ، فالنص الإبداعي أغنى من اللغة اللسانية ، ولا يمكن حجبها في لغة فقط ، ولهذا يرى أن الثقافات لا تحفظ لها وإنما تحفظ مصورها

ويرى لوتمان أن للنص وظيفتين رئيسيتين هما نقل المبادئ وتوليد المعاني . فالوظيفة الأولى (النقل) تتحقق عندما يكون هناك حد أدنى من التوافق بين لغة الأدب ولغة القارئ (أي بين شعرتيهما) ، أما الوظيفة الثانية (توليد المعنى) فتتحقق من خلال البنية . ويرى لوتمان أن مجموعة النصوص المحفوظة في الثقافة ما يمكن قسمها إلى باين - النص الإبداعي والميتا - نص (وأصنف موضوعاً أن الميتا - نص هو النص النقدي أو النص الفارح ، أي النص الذي يكون موضوعه نصوماً آخرى) ولكل منها بنية خاصة . ومن الخطأ أن يوصف الميتا - نص كما يوصف النص الإبداعي .

ويستطرد لوتمان ليقول إن تاريخ البحث النقدي للمعاصر قد بدأ باكتشاف معنى وهو أن النص الإبداعي يشكل الخطأ في اللغة الثانية أو الإضافية للنص ، وأخيراً في الفترة الحالية تم اكتشاف ما يلى أن النص ليس لغة مضافة إلى لغة ، أو شفرة مضافة إلى شفرة ، بل لغة مركبة بلغة أخرى ، ولا يمكن الإحاطة بالنص من خلال إحاطة بلغته في حالة اتصال ، بل يتعين الإحاطة بالنص من خلال تفاعل هاتين اللغتين . ولذلك يرى لوتمان أن النص كما يولد في اللغة (اللسانية) يولد من لغة (شعرية)

ويرى لوتمان من ملاحظته للأطفال أن التعلم ليس إلا استيعاب نصوص في الوعي . وبما أن النص الإبداعي يتميز بوضوحه ويحتاج إلى تفسير فإنه يمثل نوعاً من الطاقة الإبداعية التي تحرك الجهاز أو البكائيم السيميوطي في الفرد والمجاعة ، ومن ثم يتوصل لوتمان إلى أن الثقافة البدعة ، أو الثقافة - النص كما يسميها ، هي الثقافة التي تتميز داخلياً بتعدد شعري

ومع التامل في المقالات الثلاث الأخيرة تضح لنا أن المقال الأول يحاول أن يزعم سطوة سوسير الفكرية ، وأن الثاني يحاول أن يبين تناقض إيكو الفكري ، والثالث يرمى إلى طرح أهمية التعدد الشعري . وقد تبدو هذه المحاولات وكأنها تظمن في البيرة من خلال جذب انتباهنا إلى ظاهرة التمكيت والتجديد والتعدد في اللغة ، إلا أنها ليست مهاجمة للنسوية وإنما مهاجمة للتطبيق الدوجياني أو التخصيص

ويشير لوتمان إلى أن أحد الأركان الأساسية لمفهوم النص قائم على أن النص تجسيد ، أو تجل ، للبيئة اللغوية في مادة ما . هذه اللغة هي أصل النص وحاضنه معناه ، ومن ثم يلعب النص دور إظهار البيئة ويرجع هذا المفهوم إلى تميز سوسير بين اللغة والكلام ، وإلى نظرية الاتصال ، حيث يعامل النص وكأنه حلقة وصل ، وظيفتها تلعب جهر المعنى الذي يسبق النص إلى المرسل إليه . ويشير لوتمان إلى الدراسات التي قام بها النقاد في الاتحاد السوفيتي انطلاقاً من هذا المفهوم ، ثم يسجل اعتراضه أو يحفظه على هذا التصور ، ذلك لأن الباحث لا ينظر في هذا التصور إلى النص بل عبر النص ، فيصبح النص نوعاً من التمييز لنقل البنية . ويرى لوتمان أن هذا المفهوم يخدم الصراع التقليدي بين الشكل والمضمون وشعبه ، إلا أن المضمون في هذه الحالة يصبح البنية التي توجد مجردة وتتحقق في النص ويضيف لوتمان أن تعريف النص على أنه تجسيد لمعنى خارج النص يرجعنا إلى الموقف النقدي الذي حاربته الشكليات الروس ، وهو موقف النقاد المجهليين الذين يرون في النص تعبيراً عن جوهر يسمى خداج النص . ويؤدي هذا إلى دراسة الشعر على أنه تعبير عن ثقافة أو نص أو شخصية ، في كل هذه الدراسات يصبح النص أداة لدراسة ما هو أبعد من النص نفسه . ويشكك لوتمان في هذا الاتجاه ويزعم أن لا يخل من بعض مبادئه

ويؤرخ لوتمان لنسوية الحديثة ليقول إن الشكليات الروس يتركزهم على النص واستقلاليته قد حولوا منظور النقدي من الخط المجهل إلى الخط الكاظمي ، ولكن مدرسة براغ ، التي تلاحقت فيها الشكليات الروسية بنظرية سوسور ، قد حولت مفهوم النص من مادة مستقلة إلى مادة تعبر عن اللغة وتنفذها النظامي . وأبرز نالده جمع بين السوسيرية والشكليات هو رومان ياكسن فيما يرى لوتمان

ونتيجة هذا التصور - كما يقول لوتمان - هو همتا للنص على أساس أنه يحمل في ثناياه لغتين . ولذلك لا يمكن الإحاطة بالنص من خلال وصف إحدى لغاته (ويرجح لوتمان أنه يستعمل اللغة هنا بمعناها الضمني أي : معنى الشفرة) . ويرى لوتمان أن للنص في النص يكون حصيلة التماثل والتفاعل والتأرجح بين شعرتين . ولذلك تكون احتمالات التعبير في النص الإبداعي أغنى مما هي في النص العامدي ذي الشفرة المفردة . إن النص الإبداعي لا يخلط بين معنى وإعما يولده ، فهو أكثر من وعاء محض

• هامش البحث

1. يرى الكثيرون أن النسوية ليست إلا امتداداً ومحاولة تغطية نقدية للنصوص الزمرية انظر لمزيد من التفاصيل إلى كتاب جيسر بون باللغة الانجليزية «من الزمرة إلى النسوية» (بيروت ، ١٩٧٢)
2. James Boon. From Symbolism to Structuralism (New York Harper and Row, 1972).
3. Edward W. Said. «Zionism from the Standpoint of Its Victims», Social Text, 1, No. 1 (Winter 1979), 7-58.
4. Daniel Laferrière. «Making Room for Semiotics», Academe: Bulletin of AAUP, 65, No. 7 (November 1979) 434-440.
5. سبق أن عرض الأستاذ «داني كازولا مقالاً مختاراً من الدوريات الأخيرة في العدد الأول من «مصول» (أكتوبر ١٩٨٠) : ٢٨٧ - ٢٩١
6. Maure-Laure Ryan. «Is There Life for Saussure After Structuralism?», Diacritics, 9, No. 4 (Winter 1979) 28 - 46
7. Jonathan Culler, Ferdinand de Saussure (New York Penguin Books), 1977, coll. «Modern Masters».
8. أدب هذه الملاحظة إلى مقال مطروح للأستاذ أحمد عبد
9. William Ray. «Reading Theory The Role of the Semiotician», Diacritics, 10, No. 1 (Spring 1980) 50-59.
10. Umberto Eco, A Theory of Semiotics (Bloomington Indiana Univ. Press, 1976).
11. Umberto Eco, The Role of the Reader (Bloomington Indiana Univ. Press, 1979).
12. Jurij M. Lotman. «The Future for Structural Poetics», Poetics, 8, No. 6 (December 1979) 501-507

ب - عرض الدوريات الفرنسية

الدكتورة هدى وصفى

ets brtant ey
ore i'stan kist o,tha
np t ver yimp

واسمى على ذلك ومنا طويلاً فإن فرنانييه Fontamer
كان أول من تبنى إلى ذلك ، فأراد أن يصل بين
بسمه تروپ (أى الصورة الفكرية) حيث تم الاستبدال
على مستوى المثال على أن يظل للتدول واحداً ، وبين
النسب التي يتم لها الاستبدال على مستوى التدول ويظل
المثال واحداً

وبين القول بأن الهجاز استثناء (كما هو في النظرية
الرومانسية) ، حددت محاولات التفسير ، فقدم ليكر
تربيعاً لهذه الفكرة ، وكذلك صبح هاجان وهربر
وروسو . فقد رأى ليكر أن التروپات الأربع الخاصة
بالهجاز (وهي الاستعارة والهجاز والمرسل
والفارقة) إنما هي وسائل أساسية في التعبير ، وأن
الأمم استعملتها منذ قديم الزمان . أما نيتشه فهو يؤكد
أن اللغة هجاز ، وهو لهذا يجعل من الاستعارة السمة
الأساسية للإنسانية ، فهو يسمي الإنسان والحيوان
الاستعارى ، أى صاحب القدرة على بحث
الاستعارة

وبعد أن استعرض فرودوروف النظرية الكلاسيكية
الخاصة بالاستعارة بوصفها استثناء ، والنظرية
الرومانسية القائلة بأن الاستعارة هي القاعدة ، راح
يعرض ما يسميه بالنظرية الشكلية ، وهي النظرية التي
تحاول أن تصف الظاهرة اللغوية في ذاتها ، وفي إطار
مقطع زمني محدد . وقد كان ريتشاردز أول من لاحظ
أن الاستعارة إنما هي « حاصل معان » ، فالمعنى
الأساسي لا يمتثل سلباً (وإن لم يكن هناك داع للقول
بالاستعارة) ولكنه يتراجع إلى المستوى الخلقى بغير
المعنى الاستعارى ، وبين عيسى العيسى تروپ علاقة
تكاثرية وهي العلاقة التي درسها في إسهاب ويلم
ميسون في كتابه « بنية الكلمات المركبة » ، معبراً بذلك
أول نظرية عن تروپ المعاني المختلفة والواقع أن هذه

وي جلد المقال الذي ينقسم إلى أحد عشر
مقطعاً ، يبدأ بتدوروف ملاحظة عامة ، ألا
وهي لفت النظر بجاه الإهتمام الخلقى باللغة ، بعد
تروپ من الإجمال لهذا الجانب . وهو يدل على
ذلك كمن خلال مقولة نيتشه : « الصور
اللاغوية هي جوهر اللغة »

وتعود كاتب المقال إلى التمسك لذكر أن الصور
البلاغية منذ شهبون تعرف بشيء خارج عنها ، أى
بتعبير من الممكن أن يحمل مكانها ، فهي تنظم تحت
نظريات استبدالية ، تبتم بالتساوى بين مدلولي ،
أحدهما فصيل والآخر مجازي . وقد استمر الحال على
هذا المنوال في النظريات الحديثة ، فهي تعد الصورة
المحررة من المؤلف أو من للمبار ، ولكن هذه
النظريات تواجه عدة اعتراضات ، إذ ما الانحراف ؟
والانحراف بمن حاداً ليس لكل صياغ لغوياته
الخاصة ؟ فهناك السياق العلمى ، والسياق
الصحفى ، والسياق اليومى ، على أن هذا لا يعنى أن
فكرة الانحراف في الصور ليست ذات فعالية ، بل
يعنى أن هذه القضية قد لا يكون استبدالها ذا بال
من الناحية الصعبة . ولذا نجد أن هناك من يطور هذه
النظرية الآن ، من حيث إنها لا تصلح على مستوى
التشرح ، ومع ذلك فقد تزدى واجباً على مستوى
الوصف .

وقد حاول أوسطو أن يعرف الصورة لا على
أساس من فكرة استبدال تعبير مجازي بتعبير حقيقى ،
بل على أساس ظهور معنى مجازي على معنى للمعنى
الحقيقى . وإذات كانت هذه الفكرة قد اختلط الأمر بها

قد يبدو عرشنا في هذه المرة متعلماً ، وذلك
دعابة في تقديم بالوراما غطف الاتجاهات الواردة في
الدوريات الفرنسية ، والوراما بالورود الذي قطعناه
على ألسنا في المرة السابقة

١ - وانطلاقاً من هذه الرصة كانت جرحنا في بعض
المقالات التي تناولت بطرق مختلفة إنتاج الدلالة
في الشعر . وقد وقع اختيارنا على ثلاث مقالات
بشرت في مجلتي «الصال» و«نظرية الإنتاج
المعنى» ، في أعداد مختلفة بأفلام «تودوروف»
و«هارمان» و«دوريجولو» . لقد شاملت الثلاثة
عن كيفية توليد المعنى في الشعر . وفي مقال
بضوان «الهجاز المرسل» ، حاول تودوروف أن
يبين العلاقة بين إنتاج المعنى والوسائل
الشكلية ، أى كيفية استخدام بعض الصور
المجازية في إنتاج المعنى الشعرى

النظرية لا تصلح سوى كقنوات (أو الصور الفكرية) لكنها في تقرير الصور البلاغية. وفي خلال دراسات ريتشاردز والمجموعة المسماة Mu ظهرت أهمية بفار مرسل Synecdoque على نحو يفرق أهمية الاستعارة والمجاز البسيط، وبد كآلة الصورة الأساسية للغة (ويشبه تودوروف هذه الصورة بالآلية الثالثة للمنتك لير، التي كانت محفزة في البداية، ثم أصبحت أفضل الشقبات في النهاية).

ثم يسأل النص: ولعم تصيب الصورة البلاغية؟ ذلك أن الدراسات القديمة لم تأت بمعلومات أساسية عن الصورة، فكان الإعجاز الذي حققه اللغويون لا يحدو محاولتهم البحث وراء الصور الفردية والمفولات أو التدرجات التي تدخل حقا في عملية الصور. وهذه المفولات متعددة الأنماط، فهناك مجموعة تتصدى لطبيعة الوحدات اللغوية التي تتكون منها الصورة، وهي تنقسم إلى جزئين: جزء خاص بمساحات الوحدة، وجزء يهتم بمسماها (متفقين في هذا مع عورى الاستبدال والتتابع).

وفي الصفحة الأولى تم الخطوات التالية:

- ١ - عزل الصوت (أو الحرف)؛
 - ٢ - عزل المورفم (أو الكلمة)؛
 - ٣ - عزل السنتجم (أو المركب)؛
 - ٤ - عزل الجملة (أو العبارة)؛
- وفي الصفحة الثانية يكرر البحث عن:

أ - الأصوات أو الكتابة؛

ب - التركيب؛

ج - البسيطيقا، أو علم الدلالة.

وفي هذه المقالة الأخيرة لابد من توضيح التدرج بين العلاقات الدلالية المركبة والعلاقات الدلالية المستبدلة. وهناك أيضا العناصر التي أوتسحها «أولمان» وهي: المد، والمضبط، والتعير، ولكن هل يساعد ذلك في عملية التعرف الخاصة بالصورة؟

بمضي تودوروف - بعد محاولة استنباط المعاني من الوسائل الشكلية - إلى أن ذلك لا يجدي دون تجاوز هذه المرحلة إلى ما يسميه البحث عن الرمزية. ذلك أن المعنى يسمح بقراءة حرفية للنص، في حين يسمح الرمز بقراءة تمتد إلى كل الانجاعات. ويكون المعنى حرفيا حيث الكلمات لا تعني إلا ما تعني، فعندما يقول كالفك قصصه فإنه يعنى «قصصا»، ما القراءة في كل الانجاعات تتجهم من المعرفة التي هي في تعريفها لا نهائية، فكل مرور إليه يوسع أن يتحول إلى رمز، في عملية لا نهاية لها. ومن ثم تتكون

سلسلة مختلفة من الرموز لا تصلح الحد منها، وعندئذ قد يمر «القصر» إلى الأسرة وإلى الدعوة وإلى الله وإلى أشياء أخرى كثيرة. وعلى هذا فالتنظير الأدبية تحتاج إلى علم الرموز احتياجها إلى علم الدلالات.

وقد نجد هذه النتيجة التي توصل إليها تودوروف ضدى لها يسميه هارتمان «صوت الكتاب» أو

«حياكة النص». وهذا التشبيه مأخوذ من مسرحية لسفوكليس ذكرها أرسطو في «فن الشعر» وإن كانت معقدة. وهي تحكى عن تيريه وفيلوبيل أ بعد أن اغتصب تيريه فيلوبيل قطع لهاها لكي لا تنفق به، ولكن الفتاة نجحت «المخلوطة» التي تصنع حادث «الاحتفاء» على لوحة مطرزة، هي القوطة التي يسميها سفوكليس «صوت الكتاب». وقد استطاع هذا

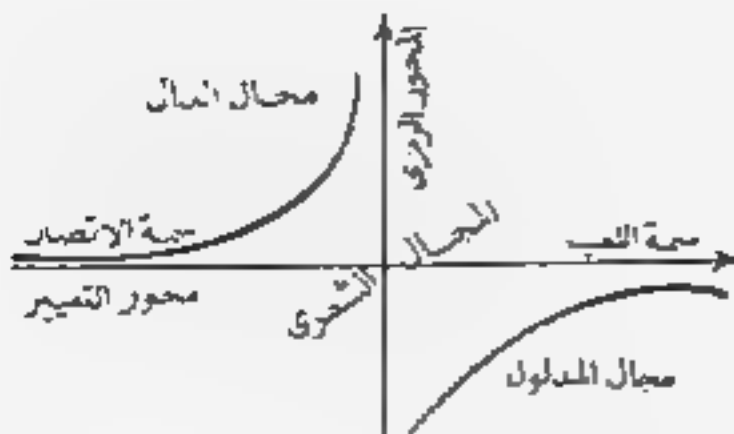
التعبير أن يوحى بالخزعة التي تحكيها اللوحة، وذلك باستبدال هازي للأثر بالنسب. فالكتابان يشير إلى الآلة بأكملها (بحار مرسل يقوم على ذكر الجزء للتعبير عن الكل) وهم في نفس الوقت يحتوي على مجاز بسيط يذكره «النتيجة النهائية» بدلاً من الموصوع المسبب لها. وقد استطاعت الفتاة أن تستعيد صوتها من طريق «صوت الكتاب». ويمرسل هارتمان في بعض مجموعة من العلاقات الوسيطة، التي تحتوي رويكلا رويكلا «حتى يتوصل إلى على يسميه درجة الصفر كشمس. وهو هنا يحض أن توليد المعنى يأتي عن طريق المضط، ويصبح الشعر عند مرادفا للصمت، ولكنه الصمت الذي يقول عنه إنه بمثابة السير فوق «صمت البركان». وهو هنا ينضم إلى نظرية الإبداع المعاصرة، التي ترى أن الكلمة ليست مجرد معنى، وأنه «ليس على القصدية أن تعني بل أن تكون». ولكن المشكلة هنا هي أن المعنى موجود في كل مكان. فالإشكال ليس في لغة المعنى بل في زيادته، وفي وجود المعاني التي ليس لها معنى، فالأشياء تصل إليها مؤولة ومصورة. وبصورة هنا تعبر

للشاعر الفرنسي «شار» يقول في «إن العيون وحدها عارلات لديها القدرة على الصراخ».

وفي حين يمكن توليد المعنى عند تودوروف في استخدام ما هو رمزي، وعند «هارتمان» في الاقتصاد والمضط، نجده عند «ويجولو» في مقاي «الشاعري والخيالي» يمثل لها يسميه «المساحة السلبية»، أي في العلاقة التي تنبؤ من منطقة الخدب بين ذلك الجزء في الشعر، المرتبط بتوصيل المعنى، والجزء الخاص بالنسبة أو باللعب. وربما وضع هذا الرسم البياني ما يقصده

ومعنى هذا أنه بين محاولة الاتصال وعمية الاستماع بالخلق، تنشأ منطقة جذب يسميها ويجولو «المجال الشعري».

وقد لا نبدى في الدراسات الثلاث التي أشرنا إليها سمة واحدة، سواء من حيث التركيز على ما هو رمزي



شكل رقم (١)

أو على عنصر الاقتصاد أو المصمت ، أو في تلك المساحة السلبية التي تكون نتيجة للتجاذب بين قطبي الشعر (الاتصال والاستمتاع) . ومع ذلك فقد وسعنا أن نقرر أن الحلة تكمن في طريقة طرح التساؤلات ، وفي التمسك وراء تفهم ما هو مبهم ، ومن ثم فما نستطيع أن نسميه بالتناول العلمي للأمور

٢- في العدد ١٦٦ من الحلة الأدبية (نوفمبر سنة ١٩٨٠) مقال بعنوان «الحظوظ والمواقف في الاتجاه المادى النقدي» بقلم الدكتور هدى وصلى ، الذى يحول تحرير الصفحة الأدبية في حلة «الإنسانية» ، والذى نشر دراسات مهمة عن بلزك . وهو يطرح في هذا المقال تساؤلا عن كيفية الاستفادة من معطيات الاتجاه المادى في النقد ، وما إذا كان اعتناق مذهب بدته من شأنه أن يؤثر على حطاء النقاد ، أم ذلك - على العكس - يترى بضرته النقدية وبعبارة أخرى ما المواقف وما الحظوظ في هذا ؟

يضى كاتب المقال ليهامل عما إذا كان إيمان بربريس Barberis بأن جعل وسائل الإنتاج جماعية هو المحور الرئيس لكل تنمية أفضل في المجتمع - عما إذا كان ذلك يصلة أقل فائدة من برديش Bardoché على التصدى بنقد بلزك ، وأبشما عما إذا كان اعتناق فرومستر ذاته نفس المبدأ يعنى أن كل طرح للتضام لديها مثائل ، وما إذا كان اعتقاد آتن أوربسلد ، أن صراع الطبقات هو محرك التاريخ يخال من شأن الدراسة الخاصة والجديدة التي قدمتها عن مسرح هوجو «الملك والمضحك» ، وما إذا كان اعتقاد ميزان أن انظم الرأسمالية قد بليت يعنى أنه غير قادر على التحليل الجيد للأمور ، أو أن أرواجون - الذى كان له في الماضي موقف سياسى معين - لا يستطيع أن يتفوق استنادا للروايات المفرقة في الرومانسية ، وأنشأها بما إذا كان من اللازم احترام مبادئ معينة لكي نصح دراسة أى إنسان لرواية راسين بجازيه Bagazet . إن ضيق الأفق هذا في مجال النظر إلى الأدب مرجعه إلى بعض الأفكار السياسية التي تحاول إيديولوجية بعينها أن تلصقها بالاتجاه المادى للنقد . فهل صحيح أن هذا النقد بطرح - كما يقولون - في عمره للأعمال الأدبية أسئلة لا نستطيع مع الحقيقة ؟ كأن يقولون بلزك أن برمس ما وصف به من أنه روائى كاتوليكي ، ويقول عن نفسه إنه روائى وكاتوليكي معا . فهل هذا الادعاء من الحقيقة في شيء ؟ الواقع أن من يقرأ لوروايك يستطيع أن يتفهم من موقفه هذا ، إذ أن فكرة الحقيقة تتردد كثيرا في أعماله الروائية ، في حين لا نلاحظها في أعمال مثل «الكوميديا الإنسانية»

بلزك ، أو «الرواجون ماكار» ، أو «البحث عن الزمن الضائع» لبروست ومن ثم فإنه من الصعب ألا يقال إن موروايك لم يكن روائيا كاتوليكيًا في الموت نفسه . وعلى العكس من ذلك نجد «روجيه إيكور» يحاول في أعماله البحث عن حلول يوتوبية ، على نحو ما يظهر في أحلام بطل روايته : «إن كان الزمان ...»

ويعرض فرومستر فلتين بولتون تابعين للمذهب ديمى معين ويربطون في تغيير الظروف الاجتماعية دون اللجوء للوسائل المادية ، لذلك لا يتشأ مع لوروايك ، وإنما يصير الإنسان إليه بعد ، وأصل واضح - كما يقول فاليري . فالتقاء الشاعر ليلز أو المصور بيكاسر أو الممثل جوليو - كورنى إلى حزب ما لم يخال من قيمة عملهم . وقد تعجب جوليو دون أن تكون نسبته واحدة . وقد أفصح أرواجون عروفا عن إعجابه بباريس (التي كانت) وكفويل للبحر (المصنعة) وسان جون بيرس (الجمي) . حتى بعد أن لوتكب / سيجر / أبشع أعماله (إبان الحرب العالمية الثانية) ، لم يخلع أرواجون عن المباشرة بإعجابه بموقفه المرحلة حتى نهاية الليل . ومن ناحية أخرى نجد كتابا مثل سميتون ، ينجح نجاحا متقطع النقد ، ولكنه لا يخطى بالقدر حتى قبل النقاد الجاهلين ، وذلك لعدة اعتبارات أهمها : أن نجاح كتاب أو إعجابه أمر له دلالة ، ولكن ليس معنى ذلك بالضرورة أن لهذه الأدبية هي التي تحدد هذه النتيجة أو تلك . ويحب فرومستر هذا الموقف ، ويطالب بتقييم هذا الأدب الصغرى من جهة أنه يحمل سمات اجتماعية ، فليست الكتب ذات القيمة الأدبية هي التي تفرز بالضرورة أكثر من غيرها

ويشرب فرومستر مثالا على ذلك : قصة «فلاح من باريس» التي كان جيل ما يربط بالحرب العالمية الأولى عندما عجزه اليوس ، إذ لم يزد ثوبها بعد ثلاثين عاما من صفورها عن ألف وخمسين نسخة ، وفي حين تعد «أسرار باريس» لوجين موروايك لها مكانها في :

- ١- التاريخ الاجتماعى ، وذلك بالنظر إلى الآمال التي أسهمت في خلقها .
- ٢- تاريخ الاشتراكية . حيث إن ماركس وضعها .
- ٣- التاريخ الأدبى : إذ أنها كانت سببا في إبداع فكتور هوجو «الزساء» ، وإبداع بلزك «عظمة المصليات ويوسه» - كل ذلك

بالرغم من فقدان «أسرار باريس» القيمة الأدبية

وعنصر فرومستر إلى أن تلك أعداد الصحاح المتبادل هو الأفكار المسبقة ، أو ما يسميه «الحظوظ» ، فهو يرى أن النقد علم ، وأن الاتجاه المادى في النقد - من ثم - من شأنه أن يثرى حطاء للنقد . إنه لا يشجب محاولات الاستماع بكل جديد في عالم الفكر ، هناك نقاد ماديون يستخدمون مسج التحليل النقصى ، وآخرون يلجأون إلى المسج البئالى . وهم - بهذا وذلك - يضيفون إلى ما لديهم معطيات العلوم الحديثة . فليس من الضروري إبداء أن توافق في الاتجاهات لكي تتفق ما هو جدير بالتدقيق و كل عمل . والدليل على ذلك أن الذى كتب أهم مؤلف عن الكوميون الفرنسية (فرد البرويتاريا) هو المخرج الكاتوليكي هنرى جيهان (أصول الكوميون) ، ويعتقد فرومستر أن أفضل سجل معاصر له كان لرواسوا موروايك ، ولم يكن صحيحا معتقًا مثله للمذهب المادى وكذلك يرى فرومستر أنه من المؤسف أن يجد أحيانا بوعا من الفكر يقع على اثنين يجهلون إلى اتجاهات مختلفة للاتجاهات المفرقة . وذلك ما أشارت إليه جريدة «المرصد» عندما تولي لويس فاكين بولوا : «لقد دفع هابيا عن التزامه السياسى» وكذلك لم يشر التيفريون في أسير رحيله إلى أى من أفلامه ، وجسر بالذكر أن النقد الأدبى لم يذكر باهتمام أفضل المرواين الفرنسيين المعاصرين - أندريه ستيل - بسبب ميوله للمذهبية ، وأنه لم يأخذ حقه من الاهتمام إلا عندما انضم إلى أكاديمية جرنكور . والأنظمة بعد ذلك كثيرة . ويدلل فرومستر على أن الحزبية تسيطر على النتائج الأدبى . ويقرر أن الأمر لم يكن كذلك في الماضي ، فقد رأينا كتابا ماديين يتحسون بلزك الذى أهل أنه موالى للملكية والشرعية ، والذى نفس الطبقة العاملة من حاله (عما عدا بعض صفحات من «الفتاة ذات العيون الذهبية» و «المشركاى» . هذا في الوقت الذى يجد فيه إنجلترا قد إستشاط غيظا من رولا ، على الرغم من أنه استهدف رسم الحالة الاجتماعية لأسرة كادحة في عهد الامبراطورية الثانية . ونحن نساءل هل في تفضيل الطيفية على الواقعية ما يفضى رولا من حلة الأيدي الأدبى ؟

ذلك بلاشك غير وارد . ودليلنا لأعمال النقدية التي قلصها بول لافرج وريوس ولرطيل وميزران (بالرغم من موقف رولا من الكوميون والبيوك والنظرية المصراوية)

ولقد لوروايك فرومستر أن بذلك على أنه من الأمور المعينة في حل الخلل أو الخلل ، أن يربط أحكامه

تشغل يشق لزمن للعلامات ، وذلك من شأنه أن
يشي الصورة المرئية للكتابة ، ويعين على التردد من
مختلف الاتجاهات

وقد ذكر فرانتس - اعتياداً على أن الأشكال
الجمالية تمر عبر رؤية للعالم - أن لفهم هذه
الأشكال يربط بين تطور التصوير الحديث ، (حيث
يلعب اختفاء العمل كل أثر للمصدر الزمني) وتطور
الخيز الأدبي الذي يحاول كسر تنافس السياق والتعاقب
الزمني لإيجاد كل عنصر تاريخي ، وذلك لخلق عدم
لزمني مشابه للمرافقة ، وهذا كله يعكس حالة عدم
الاستقرار التي نزعني لإنسان المعاصر

وقد كان هذا الموقف صدي في الكتابات التي
وصفت نفسها بأنها كتابات عشوائية ، (أو
«الكتابات المفقودة») والتي تدرت فيها الرغبة في
خلق لغة متحررة من القيود ، وذلك عن طريق
اختراع ألفاظ أو تركيبات لغوية وأشكال كتابية غير
مألوفة (مثل «بريس» هذا الاتجاه) ويبدو هذه
الكتابات المفرقة في ترميزها كأنها تتعامل مع العلامة ،
لا من أجل المعنى الحرفي أو المقصود ، بل من أجل
خلق حيز تحتل فيه اللغة بالعالم المخصوص ، وقد
نصف هنا أنه لا ينبغي رفض هذا الاتجاه بحجة
المبعض ، لأنه في الواقع ليس إلا مجازاً ، علاوة
الحاجة بين المنظور منه والمنظور إليه هي الحالة النفسية
الواحدة في كل

الموسى ، وإن العلامات اللغوية تستطع - بوصفها
علامات اعتباطية - وصف ما هو وما كان

وقد ذهب تودوروف في مقال له بعنوان «للشغل
إلى الزمري» إلى أن هناك بدءاً لغوياً قد أعمته
لبيع ، ألا وهو الجهد «الكتابي» ، واستناداً إلى
أعمال لـ «لويجيور خان» الذي يعد أول محاولة كتابية
ومرا للرغبة في تحقيق الإيقاع وتصويراً لتجربة ما ،
فإن تودوروف يفترض أن العلامة والمرمضان مردان
يتحققان في اللغة العظيمة والصورة الكتابية ، ولكنها
بوصفها أن يجادلا الأماكن ، فالكتابة تضع للزمن
والمكان في خدمة العلامة ، وقد أشار «بيليت»
إلى ذلك ، وذهب «كوكبة» إلى أن نظام العطف يمثل
من نظام الكتابة ، وأنها تمر من المرحلة الأولى إلى
المرحلة الثانية بواسطة مجموعة من التجريدات ، من
شأنها أن تجعلنا نعتمد - على عكس ما قيل - أن مبدأ
التجربة اللغوية يمثل مبدأ التجربة الكتابية ،
فالكتابة ليست تصوير للكلام ، ولكنها تحويل له ،
وهي في النهاية وسيلة للسان للترجمة عن نفسه ، ومن
ثم فإنها تخلص على الكلمة المنفردة (أي محاولة لربطها
بعلامتها) كجهد مجرّد للغة ، الأقل «الرأسي» عن
الصورة التي هي «مجرد يحمل معنى» يربط بين المدلول
الظاهري والمدلول الواقعي ، ويفترض - نتيجة
لذلك - نتائج الباقى ، فتجد أن الصحة - أحياناً -

المقدمة بحرف ميسية معينة ؛ فهو ينادى بنقل تلك
الخرافات «الالتزام بالواقع المطروح على الفكر» ،
ألا وهو العمل الأدبي في جوهره ، وبذلك تتحرر
الدراسات الأدبية من مقومات كثيرة ظلال من أهمية
عطائها ، ولا سيما - كما يقول تودوروف - إلا أن نأمل
في مستقبل أفضل للنقد ، من ثم في مستقبل أفضل
للإنسان

٣ - بعد نصي لبيع «لاوكون» من أهم
التصورات النظرية في النقد الأدبي ، وقد قام جوزيف
فرانتس بتجديده في «محلة نظرية الإبداع» تحت عنوان
«الشكل المكاني في الأدب المعاصر» ، ويرى لبيع أن
لويجس الإدراك الإنسانية والطبيعة الحسية لوسيلة التعبير
من شأنها تحديد الأشكال الفنية ، فنحن لا نتلق
الوحة مثلاً نتلق القصيدة ، والعكس صحيح ، وبما
أن العلامات المستخدمة في التصوير والشعرية (أو
حركية) ، فإن الوحة - من حيث إنها تشغل
حيزاً ما - لا تستطيع إلا تصوير الأشياء الموضوعة
بعضها بجوار بعض بواسطة علامات موضوعة بنفس
الطريقة ، في حين أن الشعر - من حيث هو فن
الأصوات التي تتابع في الزمن - يصور عن طريق
التعاقب السري ما هو متتابع في الزمن ، ومن ثم فإن
بيع يرفض الشعر الوصفي ، وكل محاولة لبناء نظرية في
الأدب تأخذ بلكان في الاعتبار ، وقد انتقد «مردو»
ذلك بقوله إن الشعر ليس فناً سماعياً ، على عكس



فصول

مجلة النقد الأدبي

« يسعدنا أن نتلقى من السادة القراء ملاحظاتهم على المجلة من حيث
مادتها وإخراجها ، وما يعينهم من مقترحات تساعد على تطويرها نحو
الأفضل .

(التحرير)



البنك العربي الأفريقي الدولي

مفتاحك إلى أسواق العالم



أصبحت البنوك وسيلة لتحقيق الأحلام عندما ترغب
في اتمام مشروعاتك وصنفتك بنجاح فانت في حاجة إلى
بنك مثل

البنك العربي الأفريقي الدولي
• خدمات متطورة تقابل رغباتك المتجددة
• مستشاري البنك يقدمون لك أفكارهم لترشيد
قراراتك الاستثمارية والتجارية والصناعية

المركز الرئيسي : القاهرة - وكالات ومكاتب للبنك :
سيبوريك - عمان - الخرطوم
المسوق : بيروت - أبوظبي - دبي - الإسكندرية - قريش
بنك البحرين العربي الأفريقي
بنك عمان العربي الأفريقي
بنك موريتانيا العربي الأفريقي

الرسائل الجامعية

■ عن العملية الإبداعية في القصة القصيرة

إعداد: شاكِر عبد الحميد سليمان

مقدمة

الضروري القيام بهذا البحث الذي تعرض له باعتصار شديد في هذه الصفحات .

١- البحث أو الكتاب

اشترك في هذا البحث أكثر من خمسين كاتباً اشترطنا ألا يظل الإنتاج المنشور لأى منهم عن عشر قصص قصيرة ، كما اشترطنا ألا يكون قد مضى على نشر آخر قصة لأى كاتب أكثر من سنتين ، وقد رتب على ذلك أن تضمنت هيئة البحث الكتاب التالية

- ١- نجيب محفوظ
- ٢- يوسف الشاروي
- ٣- أمين ريان
- ٤- سعد حامد
- ٥- سليمان فحام
- ٦- محمد صدق
- ٧- محمد كمال محمد
- ٨- عبد النصار مكارى
- ٩- أليخة رفعت
- ١٠- أحمد نوح
- ١١- بهاد شريف
- ١٢- هدى جاد
- ١٣- كوثر عبد الدائم
- ١٤- لوسى يعقوب

الذي يلقى النشط والمحفز الموجه حال الإبداع ولولاها لظلت الإمكانيات الإبداعية المكتمة لدى المبدع في حالة كمول واسترخاء أو قنطار سى ، ورعا طرأت عليها وهي في هذه الحالات التكميمات نتيجة عدم استغلالها أو تثبيطها من خلال العمليات الإبداعية

ورغم هذه الأهمية التي تعرض نفسها لعملية الإبداع عموماً فإن هناك ندرة واضحة في البحوث السيكولوجية المتعلقة بها عموماً وقد افصح من طبعه للخصائص السيكولوجية في السنوات من ١٩٧٤ إلى ١٩٧٧ ، مثلاً ، أن نسبة بحوث العملية الإبداعية هي ١٩٩٦٪ فقط مجموع البحوث النسبة للإبداع . وقد أكد بحث سابق ندرة هذه البحوث أيضاً خلال الخمس وعشرين عاماً السابقة على هذا التاريخ . (١) ، وهذه النسبة التي ذكرناها نسبة ضئيلة دون ذلك ، لا تتناسب مع الأهمية الكبيرة لهذا الموضوع ، وقد كتبت معظم هذه البحوث - على ضآلتها - تكتف بالاشارة العابرة أو غير المتعمقة للعمليات المختلفة التي تنصّبها العملية الإبداعية أو تقوم بالتركيز على جانب معين من هذه العمليات ونهمل الجوانب الأخرى . هذا من عملية الإبداع عموماً ، أما عملية الإبداع في القصة القصيرة فقد افصح أن الأعمال التي لاقت نجاحاً نشداً وأكثر وضوحاً فلم نستر خلال طبعها لفترات السيكولوجي العديد والتراكم على أية اشارة ، ولو ضئيلة ، إلى كيفية حدوث عملية الإبداع واستمرارها في القصة القصيرة ، هذا ورغم ما اكتسبه القصة القصيرة من شبرع ومكانة جعلها من أهم ملامح الإنتاج الأدبي في عصرنا الحالي ومن ثم فقد كان من

يتفاعل الإنسان عموماً مع البيئة المختلفة والمواقف المتنوعة من خلال عمليات نفسية عديدة صريحة ومضمرة ، ذهنية دافعية ، مزاجية وإدراكية ، انعكاسية وتراكمية مزجلة ، إبداعية ولا ارادية ، مدبوبة ومفسدة ، بليطة وملاحقة ، قليلة الأبعاد أو متعددة الأبعاد ، فالسلوك الانساني هو سلسلة من العمليات للتعلم والتجديد والمخاطبة الأخرى والوسائل والشدائد ، وإذا لم نمر مفهوم العملية من أن يكون مرتبطاً بنظرية معينة وبصفة خاصة فإنه يمكننا - كما يذكر زيجلر Ziegler - أن نعرف علم النفس بأنه العلم الذي يدرس التعبير في السلوك كدالة للعمليات ويمكن القول بأن العملية النفسية هي فعل أو نشاط يؤدي أو لا يؤدي يقوم به الإنسان أو يحدث بداخله ، ويرتبط عليه حدوث تغير أو تحول في شكل ومضمون الجانب الذي يحدث فيه العملية أو يحدث من خلاله ، وقد يكون هذا التغير ملاحظاً أو غير ملاحظ . وفي الحالة الأخيرة يمكن الاستدلال على حدوثه من مؤشرات خارجية نلاحظها ، أو يقرها لنا الإنسان الذي يحدث بداخله هذه العمليات . وعملية الإبداع من الجوانب الكبيرة الأهمية في ميدان الإبداع عموماً ، كما أن دراسة عملية الإبداع هي من الأمور التي كان يجب أن يوليا علماء النفس اهتماماً خاصاً . ولقد انجذبت جهود العلماء إلى مجالات أخرى في الإبداع كالقنوات أو الامكانيات والاستعدادات الإبداعية ، وكذلك السمات الشخصية للمبدعين وكيفية تربيتهم وحر قدراتهم الإبداعية ، وأهملت عملية الإبداع بصورة ما ورغم أهميتها الكبيرة ، إن عملية الإبداع هي البعد

٤٤ - محمد خليل

٤٥ - يراة الخطيب

٤٦ - مرعى مذكور

٤٧ - حسن المختاروى

٤٨ - عبد جبير

٤٩ - دق بنوى

٥٠ - يوسف أبو رية

١٥ - عبد العدل الخراسي

١٦ - فوري البيرودى

١٧ - عبد الفتاح روى

١٨ - محمد الحبل

١٩ - جميل عطية ابراهيم

٢٠ - إحسان كمال

٢١ - نبيل عبد الحميد

٢٢ - محمد طوبيا

٢٣ - محمد مستجاب

٢٤ - ابراهيم أصلان

٢٥ - فؤاد حجارى

٢٦ - أنى المنسوق

٢٧ - عبد القى داود

٢٨ - أحمد الشيخ

٢٩ - عبد الوهاب الأموى

٣٠ - صلاح ابراهيم عبد السيد

٣١ - محمد الشريف

٣٢ - محمد الراوى

٣٣ - محمد سام

٣٤ - شمس الدين موسى

٣٥ - محمود عبد الوهاب

٣٦ - يوسف الفقيه

٣٧ - فؤاد قنديل

٣٨ - الحياق فندوى

٣٩ - محمد جابر غريب

٤٠ - محمد محمد جمعه

٤١ - جمال البطلانى

٤٢ - مصطفى عبد الوهاب

٤٣ - ابراهيم عبد الحميد

نتائج المقابلات وتحليل المضمون . والعمليات التى وجه إليها الاهتمام هنا هى :

١ - عملية الإعداد الأول أو تكوين الإطار وهنا أكد الكتاب أهمية الإعداد الجيد والزمن المستمر والمجهود المبذول فى التريب واكتساب المهارات اللازمة حتى يصير المرء مبدعاً وقادراً على تشكيل أفكاره على هيئة قصص قصيرة . وقد تحدثت عمليات الإعداد عن الكتاب عن مفهومه . لكنه القاء واع متبصر . بـم طريقة انتقائية . ويتجاوزها الكاتب من أجل تطوير نفسه بـ

٢ - عمليات المراجعة والالتقاط : وهى تلك العمليات الإبداعية الواضحة التى يقوم بها المبدع لملاحظة الناس والطبيعة بكل ما فيها من ثبات أو تغير ، وكذلك ملاحظة ذاته باعتباره جزءاً من الطبيعة وفرداً من الناس ، وأيضاً العمليات التى يتم الوصول من خلالها إلى التأثير أو الفكر الذى يمكن أن تبلور حوله قصة وهنا اتضح لنا أن أى موضوع من موضوعات الحياة ، أى شئ من شئاتها ، أى فكرة من أفكارها يمكن أن تتحول إلى قصة قصيرة ، الذى اتضح أيضاً بالاضافة إلى ذلك هو أن هناك موضوعات أثيرة لدى كل كاتب تفرض نفسها عليه عرضاً

٣ - العمليات الإبداعية الداخلية : وقد اتضح وجود دافع إبداعي عام لدى جميع الكتاب ، كما أن هناك دوافع أو حالات خاصة تتصل بكل عمل على حدة .

٤ - عمليات الإعداد الثانى أو العمليات التنظيمية الخاصة بنية الناحى الشخصى والبنى المناسب لتسهيل عملية الكتابة : وهنا أكد الكتاب أهمية عمليات المراجعة ، والتنقيح ، وصحاح الموصى ، والقيام بشاغل مختلفه تخفيف باختلاف حالة النفس الخ .

وبالإضافة إلى العمليات السابقة فقد أكد الكتاب الذين اشتركوا فى هذه الدراسة أهمية عمليات

٥ - التركيز : وهى العملية الإبداعية التى يقوم بها المبدع من خلال حشد كل طاقاته الذهنية والسمعية والحسية ، وهى عملية موجهة نحو هدف ما ومتواصلة رغم العقبات والمشتتات

٦ - عمليات التدوير حول الأفكار ولاقترب منها من أجل توضيحها وإكسابها ونجاذ مرحلة الموض فيها

وقد اشترك فى هذه الدراسة أيضاً بالإضافة إلى الكتاب السابقين كتاب آخرون هم عبد الرحمن فهمى ، وإبراهيم عبد الحامى ، وزهير الشايب ، وروستم الكيلانى ، وغفرى فايد ، وصبحى الحيار وذلك فى مراحل مختلفة من هذا البحث ، ولتحدير بالذكر أن هذه القصة تتضمن كتاباً من مختلف المشروبات . الإبداعية والاتجاهات الفنية والأدبولوجية . وقد حاولنا أن نصل من خلالها إلى تحليل شامل للعملية الإبداعية فى مظاهرها المختلفة ، سواء كانت فى لغة نألفها ، أو فى بداية تشكيلها ، أو نفسها وكشفها عن نفسها

٢ - الأدوات

الأداة الأساسية لهذا البحث هى الاستخبار الذى تكون من ٤٥١ سؤالاً حاولت أن تغطي الجوانب المختلفة للعملية الإبداعية . وقد تكون الاستخبار بعد إجراء عمليات خاصة بالتحليل الكيفى لمضمون كثير من الوثائق والنصوص السيكولوجية والفنية ، مما أدى إلى بروز ستة عشر جانباً مختلفاً ، رأى أنها تشكل العملية الإبداعية وتؤدى إليها فى مفهومها الشامل . وسنعرض لهذه الجوانب أو العمليات باختصار أثناء عرضنا للنتائج .

استخدم - بالإضافة إلى الاستخبار - أسلوب الاستبصار ، أو المقابلة الشخصية مع الكتاب : جمال البطلانى ، وعبد طوبيا ، وعبد جبير ، ويراء الخطيب ، كما استخدم تحليل المضمون أيضاً فى تحليل مضمون الاستبصارات ونصوص أخرى .

٣ - النتائج

بعد إجراء العمليات الإحصائية المناسبة على استبصارات الكتاب فضلاً عن عرض النتائج فى قسمين كبيرين الأول سمى بالعمليات أو التحليل وهذا عرضاً فيه للنتائج التفصيلية الخاصة بالنتائج المختلفة المتضمنة فى الاستخبار ، وأيضاً حصص ما ظهر من

٧- عمليات الطلق الذهني أو المصوحات الذهنية والمزاجية والذاتية التي تولد التفكير الابداعي .

٨- عمليات الاسترخاء أو الاعتماد للوقت من التفكير في موضوع القصة

٩- عمليات إثبات الأفكار وكمية وضوحها وإكتمالها

١٠- العمليات التنظيمية التي تتم عقب اكتمال الفكرة وانتلاء الكاتب بها

١١- عمليات التفتيد أو تحقيق الفكرة ونحوها إلى الشكل المادي الملموس بحيث تصبح قابلة للإدراك المسموع أو البصري بواسطة المبدع أو بواسطة الآخرين

١٢- عمليات التقويم الذاتي التي يقوم بها المبدع لجوانب عمله المختلفة

١٣- عمليات التعديل وهي تلك التغييرات الطفيفة ، أو الكبيرة ، في فكرة القصة أو شكلها ، أو في كل منها ، والتي تحدث بعد تقييم القصة .

١٤- حالة السيطرة ، وهي الحالة المزاجية التي يتم الوصول إليها بعد حل الصراع الذي يدور في ذهن المبدع بين وجهة بيا عليه العمل أثناء كتابته من تصور ونقص ووجه مما يجب أن يكون عليه في المستقبل

١٥- العمليات اللا إرادية أو نشاطات الجوارح العصبية للمستقبل والغدد الصماء وحالة الإستثارة أو الدافعية العامة

١٦- العمليات الاجتماعية وخاصة ما يتعلق بها بملائمة المبدع بالجماعة أو الجماعات السيكولوجية الخاصة به وكذلك علاقته بالناد والقراء وغيرهم .

هذا القسم الأول من النتائج أما القسم الثاني فيشتمل على النتائج التي استخلصت بعد تطبيق أسلوب التحليل العامل الذي يقوم بتصنيف وتلخيص العدد الكبير والصخم من الاستجابات في عديد قليل ومختصر من الأبعاد أو المكونات . وقد ظهر لنا أن هناك ثلاثة عوامل أو مكونات أساسية تساهم في عملية الإبداع في القصة القصيرة ويمكن تصور أنها صدق على عمليات الإبداع في الفنون الأخرى ، وهذه العوامل هي .

١- عامل التنظيم الابداعي للمفكرات : فالإبداع كما يظهره هذا العامل يبدو فيه محاولة من المبدع لتنظيم العالم أو الواقع للدرك ، فهو يتحرك من فرضي الأشياء والمفكرات وعدم مناسبتها إلى تكامل التنظيم وتناسبها وحواسها وأصداها ، مارا خلال ذلك بعدد من

العمليات الابداعية، ملتحذا أثناء ذلك العديد من المنبهات والمعلومات والمغاديات .

٢- العامل الاجتماعي للإبداع : ويظهر الإبداع هنا على أنه عملية غنائية معقدة تتم بين المبدع وواقعته الاجتماعية ، فالإبداع يبدو كأنما هو في أساسه عملية توجه تتم بطريقة واعية من الفرد المبدع إلى الجماعة أو الجماعات المستقلة له ولا تتجاهه ، فهو يستوحى أفكاره ويعدلها ويوضحها ويشكلها إبداعيا ، ثم يبدعها إليها ليؤثر فيها ، فالإبداع يندفع من أجل الجماعة (١)

٣- عامل التركيز الابداعي : وهو العامل أو المكون الثالث والأخير وهو مختلف عن عملية التركيز في كونه أكثر شمولاً وعمومية ، فهو يعضها هي وغيرها . ويتعلق هذا العامل أساساً بالجوانب الدافعية والمزاجية والعلمية الناعية للمبدع ، وهي التي تكون - إذا ما أضفنا إليها الجوانب الإدراكية - الناتج السائد للإبداع صراحة . وعلمية الإبداع كما ظهرت على هذا العامل (٢) عملية عقلية فقط أو عملية دافعية فقط أو مزاجية فقط ، بل على كل ما سبق في مكون واحد . ويمكن النظر إلى هذا العامل بطريقة أخرى باعتباره يضم كل العقبات والصعوبات والعراقيل التي يواجهها المبدع ويحاول التغلب عليها بحظاتها سواء كانت عصبية أو بيئية . ونجد عملية التركيز هي إحدى الوسائل التي يحاول المبدع من طريقها التناد إلى إتمام الأشياء وتخطي العقبات المتصلة بها ، للوصول إلى نسب بلورة ممكنة للعمل الفني . وليست هذه العوامل الثلاثة عوامل متصلة أو مستقلة بل هي عوامل مركبة ، متفاعلة ، متازجة ، خلال كل عمليات الإبداع ، التي يستعين فيها المبدع بعمليات الخيال والذاكرة وغيرها من العمليات النفسية ، إن إبداع القصة القصيرة مثله مثل كل إبداعات الإنسان عمل محدد وشاق ويحتاج إلى عديد من الخبرات والمهارات والقدرات والعمليات الإبداعية العامة والخاصة ، يبدأ من مراقبة الواقع ورصد سكانه وحركاته واستجاباته وتعلمها ، ومعالجتها فاعليا ، ومحاولة تنظيمها ، والاندخاش فيا من وهي وحلق وقصور ، إلى اختيار الجانب الصالح للعمل الفني فيا . ومن طريق الضبط الدقيق للزوايا التي سيتم التقاط مادة العمل وعادياته وأفكاره من خلالها ، ثم نحيل ما يجب أن يكون عليه العمل ومحاولة اختياره وفي إبداع القصة القصيرة يمكن أن تتحول الكلمة المارة التي سمعت اتفاقا ، والنظرة للزخرفة بالماء في عيون الكائنات الأدبية أو غير الأدبية ، والأصوات

دات الدلالة ، آتية كانت أو غير مادية ، إلى موضوعات متعلقة للكتابة ، لكن التطورات التي تطرأ على الأفكار منذ ظهور حركاتها أو مثيراتها أو بدورها وحتى تشكلها في قالب فني هائل هي أمر في غاية التعقيد إن القصاص لا يتعامل مع الانكار والاحساسات والخواطر والصور تعاملات مباشرة ، أو كما هي عليه ، بل لابد له من تنظيمها وإعادة تنظيمها إدراكيا حتى يكشف ما تضمنته من دلالات ومعان ، ثم يمكنه بعد ذلك أن يصيب إليها أبعاد جديدة ، من واقع تشكيلاتها في وعيه إن الشغلا الإدراكية المتأثرة ، تلك التي تبدو غير مرتبطة للوهلة الأولى ، تتحول مع خلال المبدع إلى كل متكامل ، موحد منظم ، له قيمته الصبة ، وله مغزاه ، فالإبداع في أساسه هو تنظيم جديد ، مناسب ، وعريق التأثير

● هوامش البحث

(١) حنوره (مصري عبد الحميد) الأسس النفسية للإبداع الفني في الرواية ،

رسالة ماجستير مقدمة إلى كلية الآداب جامعة القاهرة لشرف الأستاذ الدكتور مصطفى سوريح ، ١٩٧٤

(٢) سوريح (مصطفى) الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٧٠

Zigler, I. Mitatbeareucal issues in developmental psychology
In Theories in Contemporary psychology, ed. by M Marx, New York-MacMillan, 1963.

رسائل عن الأدب

شأن أنس الوجود

فصول . ونظرة واحدة إلى كم للربيع التاريخية والسياسية التي استعملها الباحث وبعدها ، تكون لتدليل ببساطة على ما أقول ، وكان أجدي للبحث والباحث بها ، أن يكون بإشارات مقتضبة إلى طبيعة التزكية الاجتماعية والفكرية للمجتمع المصري ، بدلا من هذه الدراسة التحليلية في هيكل المجتمع

الباب الأول من الرسالة ينقسم إلى ثلاثة فصول ، وآخرهم في جملة بشرح معالم شخصية نجان عاشور وأعماله المسرحية بهذا المعنى في الاعتبار أن الباحث استغرقه تجربات عن حياة نجان عاشور وأسرته وعوامل الوراثة لديه ، وأنه اهتم برسم خطوط حياته الخاصة ، من دراسة وظيفته ، في ضلبي كاشف (كان من الممكن اختصارها أيضا في لغات سريعة وموجزة في نفس الوقت) لنعرفنا أن الجزء الأكثر أهمية في هذا الباب المهيدي أيضا ، هو الفصل الثالث منه ، فقد حدد فيه الباحث موقع مسرح نجان عاشور من معطيات العصر في مصر ، وعرض فيه لست مسرحيات فحسب من مسرحياته ، وهي المسرحيات التي تناولت الأسرة وقضاياها بصورة مباشرة وبوضوح قوي ، وهي : المناطيس ، والناس اللي تحت ، والناس اللي فوق ، وعيلة الدومري ، وصف الحرم ، وبرج اللداغ

الباب الثاني يمثل محاولة لتتبع الصراع الطبقي ، وصراع الأجيال ، في مسرحيات نجان عاشور ، من خلال طرح القضايا الاجتماعية . وقد قسمه الباحث إلى ثلاثة فصول ، فدرس في الأول منها الدراما الاجتماعية ، وفي الفصل الثاني عرض لدراسة الإنسان والبيئة في مسرح نجان عاشور من خلال تحليله لأولى مسرحيات الكاتب «المناطيس» تحليلا مفصلاً ، باختيارها نمثلة لبداية حياة الكاتب الفنية ، فيها - كما يقول الباحث - البذور الأولى للأفكار والانجذابات الفنية التي تطورت في مسرحياته التالية

الباب الثالث عرض للأسرة في مسرح نجان عاشور ، باختيارها محورا لأهم القضايا الاجتماعية

لا ينكر أحد الدور الطليعي لنجان عاشور في المسرح العربي في فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية ، فهو ينتمي إلى هذه المجموعة من الكتاب الذين تحملوا عبء الريادة بعد توليق الحكم . وعلى الرغم من هذا الدور الهام ، إلا أن ما كتب من نجان عاشور ، سواء من الناحية الفنية أو الدراسية قليل ، ولا يتالش مسرح نجان عاشور من جوانبه كافة . فهو في أكثره عطرات نقدية متناثرة ، تظهر من آن لآخر ، كتابا عرض للكاتب عمل على خشبة المسرح أو شاشته التلفزيونية ، هذا إذا استثنينا الدراسات القصيرة التي قدمها بعض طلبة المعهد العالي للفنون المسرحية عنه

والرسالة التي أعرضها الآن ، محاولة جادة للإسالة بأهم خصائص مسرح نجان عاشور الاجتماعي في جانبه الأسري بالذات ، وهي الخصائص التي تطلت في الصراع الطبقي والمخاضات الخطية والدافع الاقتصادي ، الرسالة تقدمها الباحث حمدة مباركة للمصنوع على درجة الماجستير من كلية الآداب جامعة عين شمس ، وأشرف عليها الدكتور علي المهيدي ، وعنوانها «لغتها الأسرة المصرية في مسرحيات نجان عاشور» .

تقع هذه الرسالة في أربعة أبواب ، يسبقها تمهيد طويل بالقياس إلى مسرح صفحات الرسالة ، يقع فيها يقرب من ٦٣ صفحة ، أراد به الباحث رسم صورة تاريخية واجتماعية وفكرية للمجتمع المصري في الفترة ما بين ١٩٨٢ ، ١٩٧٥ ، وذلك لكي تعرف الدراسة موقع مسرحيات نجان عاشور من التيار وينتهي الاجتماعي .

والتمهيد في حد ذاته طويل جدا ، فإذا أنشأنا إلى ذلك أنه لم يقدم جديدا من ناحية ما نعرفه من معلومات عن هذه الفترة ، ولا يمثل إضافة حقيقية لموضوع البحث ، لاكتشفنا أن القارئ قد يلجأ إلى حذف هذا الكم من الدراسة ليصل إلى ما يليه من

البارزة في مسرحه ، فتناول الأسرة بين التورية والرجعية ، ثم الأسرة بين الفردية والاجتماعية ، لتسير الأسرة بين النصبة والمعدلية ، وذلك من خلال تحليل مستوحي مسرحيات نجان عاشور الست السابقة .

وفي الباب الأخير من الرسالة تحدث الباحث عن مسرح نجان عاشور الاجتماعي والسياسي ، عارضا للقضايا الفنية والفكرية فيه ، فتناول مسرح نجان عاشور والمسرح المصري المعاصر ، ثم تعرض للواقعية الاشتراكية في مسرح الكاتب ، وأثبت أنه لا ينتمي إلى الواقعية الاشتراكية ولا إلى الواقعية النقدية ، على الرغم من أنه أكثر ميلا إلى الاتجاه الأول . على أن هذا الميل إلى الواقعية الاشتراكية لم يحل دون معان عاشور وإيجابيات المطلق والإبداع ، أو تقرير حسيات الصراع الدرامي في العمل . ذلك أن معان عاشور حينما عالج الصراع الطبقي ، فإنه بدوره وكشفه بوصفه تجسيدا حيا ومستويا للصراع المرتبط بمحو الإنسانية نفسها ، لأن الوجود الحق للبشر ، يعنى في صميمه الصراع ، بغض النظر عن كون هذا الصراع نابعا من الكراهية والحقد والتطاحن الطبقي أو الاقتصادي أم لا . والرسالة كما أشرت محاولة جادة على طريق الدراسات المسرحية ، لا ينقص من قيمة ما بذل فيها من جهد مؤرخ ذلك العيب الذي لاحظته على المقدمة والباب الأول ، فيها ، وهذا أمر مهم ، لم يفرما على حساب الفصول التالية ، كما سوف نرى في الدراسة التالية

ومن نسرر إلى أحد فنون الأدب الأخرى وهو الشعر ، حيث تقع على رسالة للماجستير تقدم بها الباحث السيد حامد السيد ، إلى كلية دار العلوم ، وعنوانها «أحمد رامى ، حياته وشعره» ، بإشراف الأستاذ الدكتور أحمد الخوق ورامى من الشعراء الذين يكثر الحديث

حولهم دائما ، لا يصغه شاعرا فحسب بل يصغه صاحب أشهر ترجمة رباعيات الخيام وغيرها من المنظومات الأربعة فضلا عن كونه أشهر كاتب أدهب داخ صيته في هذا القرن

من هذا المنطلق فتح نمام عمل بعد منذ البداية بتقديم دراسة أكاديمية حول ذلك الشاعر المتعدد المواهب والأبعاد ، فلا يكتفى بتقديم رامى الشاعر فحسب ، بل رامى المترجم وكاتب الأغاني المرموق كذلك هذه نصيبه ، والقضية الأخرى أن الباحث لا يد أن يكون لديه أكثر من سبج للوقاء بحاجة هذه الدراسة لتشعده الأبعاد ، وإلا فسوف يكون من الظلم والإجحاف استخدام نفس المعيار الذي تحكم وفقا له على القصائد التي أبدعها رامى ، في الحكم على مؤلفاته من المنظومات الأخرى ، وإبداعه

والذي تم أكثره من خلال اللغة العامية واللغة الفصحى ، فلا يغفل مثلاً أن يوضح كل هذا النشاط الشعري في إطار واحد ، وأن يُنظر إليه من نفس المنظور .

وتقع الرسالة فيما يقرب من ٣٠٠ صفحة ، مقسمة إلى أربعة أبواب ، ، يسبقها - كالمقدمة - عهد ، ركز فيه الباحث على التجديد في الشعر العربي ، بدءاً من جماعة الديوان وما أدخلته من تجديد ثم جماعة أبولو ذات الطابع الرومانسي ، وبنية بالمدرسة الحديثة النافذة على موسيقى الشعر العربي القديم ، التي نزلت بالشعر إلى أرض الواقع كما يقول الباحث . ويقصد الباحث من ذلك كله إلى إظهار الجوانب الشعرية الذي صاحب رامي وموقفه ما بعد من هذه الاتجاهات .

الباب الأول : يبدأ بتقديم حياة رامي ، في مولده وشأنه ودرسته في مصر ثم فرنسا ، وحياته الوظيفية ، وبعثه بالشرع الكبار مثل حافظ وشوقي ومطران ، متنبهاً بملكانته الشخصية بأهم كلهم ، مركزاً النظر في كل ذلك على ماله علاقة بالشخصية الشعرية لرامي كما يقول الباحث . ثم يتعرض الباحث بعد ذلك لقرون الشعر عند رامي ، مستعرضاً دواوينه المختلفة وطبائعه ، ثم يقوم بدراسة وصفية لقرون الشعر عنده ، وقد حصرتها في النزول والوصف والثرثارة والوطنية والمدح .

وقد أفاض الباحث في الحديث عن رامي وأحب ، ورامي وإمرأة ، ثم تحدث باستفاضة أيضاً عن العلاقة التي ربطت رامي وأم كلثوم شارحاً أهداف رامي ، من هذا الحب ، وهي أن يبدى إلى الأدهان الحب العلوي القديم ، وأن يعيد تجربة منبهة العاطفة ، نبعثه على الإبداع الذي الرجع . ثم يبري الباحث للدفاع عن رامي مؤكداً عدم نهائيه في شعره ، و - الضعف - في الحب غير المصطنع في الشعر . واعتمد ذلك بالحديث عن العلاقة الحميمة بين رامي والطبيعة ، ثم تناول رثاء رامي وعمل كمضد مظهره إلى تؤخذ على الشاعر .

وقبل أن تنتقل إلى الباب الثالث من الرسالة أحب أن أضع وصفاً سريعاً مع الباب الثاني ، لكي أوضح أن الباحث شغل نفسه بما هو مفيد وما هو غير مفيد بالنسبة لدراسته ، فقد توسع في سرد معلومات وحقائق شخصية وغير شخصية ربما لا تحت بصيرة خطيرة للموضوع . ولو أننا حذفنا كثيراً من هذه الخلفيات لما شعرنا بنقص جديد كيان الرسالة . هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى يتحدث الباحث عن رامي وأحب ، ورامي والمرأة ، وبخاصة أم كلثوم ، ولكنه يحول مشروعه إلى مستطيل له استنتاجية عاطفية إن صبح هذا الوصف ، حين جعل لرامي أهدافاً من وراء علاقته العارمية بهد المرأة أو تلك ، إلى غير ذلك من الأفكار التي لا - ف كيف اتزق إليها في

أثناء درسته ، وتوسع في ذلك توسعاً ربما كان محالً لما كنى أخرى غير الرسالة العلمية .

الباب الثالث : تناول الباحث نظرية الشعر عند رامي قائمتاً أن رامي شاعر رومانسي في صميمه لطيفة عطية الشعر والإبداع ، فقلما الكثير من الأمثلة على ذلك ، ثم تناول رامي متراجماً ، وانتهى من بحثه في هذا الموضوع إلى أن الذين أصبحوا يترجمونه رامي مثل الذين هاجموا - لم ينصفوه ، فقد أعطوه نوسلوهم أكثر مما يستحق . ومن هذه النقطة ، انطلق الباحث إلى رامي من منظور النقاد المعاصرين له ، واعتمد هذا الجزء من الدراسة بالحديث عن موسيقى الشعر عنده ، وعن تشكالك التغيير التي أدخلها على القالب الموسيقي في القصيدة العربية ، وذلك قبل ظهور المدرسة الجديدة «مدرسة الشعر الحر» .

وفي الباب الرابع والأخير تناول الباحث شعر رامي بالمدرسة الفنية ، فحدثت عن اللغة والمحاكاة والصورة والموسيقى في شعره . ولما كانت دراسة هذه العناصر صلاً أساسياً في أي دراسة فنية ، فقد كان المتوقع أن تتلخص التحليل الكبير في الرسالة . لكن الباحث اقتصر فيها على ما يقرب من ١٠٠ صفحة من مجموع صفحات الرسالة البالغ ٣٠٠ صفحة تقريباً . صحيح أن هذا لا يعبر إلا عن جانب واحد من ما حدث في هذا الباب بل إنه على أن الباحث شغل نفسه حقائق حياة رامي على حساب الدراسة الفنية لشعره . ونظراً وبعثه إلى طبيعة السجع الذي تخرج به الكاتب لتحليل أعمال رامي تكفي للتدليل على أنه لم يكن ليعطيه في ذلك ، فقد استخدم ذلك المنهج التقليدي في تحليل الشعر ، الذي يرى أن القصيدة تتألف من مجموع الكلمات القافية التي استخدمت في إبداعها ، ونسى قسماً الأحياء ، وهو قد غلب اللغة في الشعر يحذف كل الإحلاف من دورها في الفن ، وأن الكلمة الواحدة يكون لها في التركيب الشعرية إيماءات عظيمة مما في السياق النثري . ومن هنا قد حاب الباحث على رامي بعض الظواهر التي يراها أي باحث علم مهم أكثر موضوعية لدور اللغة المدح في الشعر عادية ، بل ربما عدداً من معالم عقيدة الشاعر في الأداء ، يقول الباحث مثلاً في ص ٢٤٨

« ونحن إذا فككنا ذلك الشعر وبحثنا هذه الكلمات متجاورة سوف نصل ذات إيماءات متشابهة ، وإيجاد نسبة فنية . وهذا يعني ببساطة أن هذه الكلمات على حصة بإحسانها المتشابهة ، وإيجادها النسبية الفنية ، حتى بعد عملية «الفكك» . وكأن عملية الشعر مجرد عملية تركيب للحركات متتالية على وزن موسيقي معين . وبذلك لم يستطع الباحث أن يكشف علاقات الجدل والمحوار والتضاد والصراع الرقني والمهيف أحياناً بين الألفاظ ، ولم ير أي خصوصية للغة الشعر ، ولذلك تحبط بين مجموعة من الظواهر الشعرية بعضها يلخص تارة ، ثم يوضح - تارة أخرى - أنها متناثرة أو غريبة في تركيبها مثلاً ، ويورد مجموعة من الألفاظ للتدليل على ذلك ، وعدم

إدراك الباحث قيمة اللغة بوصفها مادة التشكيل الأولية في العمل الأدبي ، أو أنه في أخطاء مشابهة بالنسبة للصورة والموسيقى ، فحكم على بعض الصور بالتناقض في أوجه التشبه ، وبالسطحية والباشرة ، واتزق في وصف صور رامي ، ومعظمها جيد حقاً إلى نفس المنطق القديم في نقد الشعر .

لما الكلام عن الوسائل في شعر رامي فلم يقدم فيه الباحث شيئاً سوى عملية تحليل للأوزان ما بين أوزان خليلية وأخرى خرجت مفسدة على التحليل ، خاصة أعان الشاعر . بهذا الشكل تكون الرسالة قد تناولت حياة رامي بصفة مستفيضة كما رأينا ، أما ما يتعلق بالدراسة الفنية للشعر ، فلم تستعف الباحث رؤيته ولا طبيعة السجع الذي التحله ، على الرغم مما بذل من جهد لكي يقدم لنا دراسة فنية ناضجة وغنية ، هذا فضلاً عن أن هناك رامي لم تحظ بما تستحق من دراسة . كان من الواجب أن تحظى بها ، جالياً ولغزياً ، بما في ذلك الجزء الثوري على التجديد من خصوصيته ، تكشف عن مهارة رامي في المروحة بين الفصحى والعامية بنفس الاقتدار .

ومن الشعر نتقل إلى القصة والرواية في رسائل ، واحدة منها للدكتوراه فهدى الباحث حلمي محمد بدر جامعة القاهرة ، عن الاتجاه الواقعي في الرواية العربية الحديثة في مصر ، بإشراف الأستاذ الدكتور عبد المحسن طه بدر

في ثلاثة أبواب من الدراسة ، حاولت هذه الرسالة أن تصل لمتابع الاتجاه الواقعي في الرواية العربية ، بوصفه اتجاهًا أدبيًا وقد إلى مصر منذ مدة ليست بالقصيرة ، كما يقول الباحث . وقد اختار المدارس حركات ليسته والاتجاه الواقعي ، بدلاً من كلمة الواقعية ، ذلك أنه ، كما يرى ، لم تظهر الواقعية في الأدب العربي الحديث ظهوراً شمولياً مرتبطاً بمرحلة معينة من مراحل تطور النتاج الفكري على عمومه ، ولم تترك حشفاً من الاتجاه التي تمثل مبعثها بحيث تعطى ككل إطاراً واضحاً مفهوم الواقعية كسلحبيب نقي أو أدبي ، وإنما كان المذهب على النتاج الروائي المصري في بعض الأحيان ، الاتجاه نحو الواقعية من درجات متفاوتة في فهمه واستيعابه وتمثله .

وقد حصرت هذه دراسة مدة البحث بين أواخر القرن التاسع عشر وظهور آخر أجزائه ثلاثة عشر مخطط سنة ١٩٥٧ ، وذلك لأن الباحث رأى أن القصة المصرية بعد ١٩٥٧ بدأت تسير متباعدة عن الواقعية . وقد استبعد الباحث الرواية المترجمة جسة وتغصلاً من حيايه ، لأنه يرى أن هذا اللون الأدبي لا يخرج عن دائرة تعميم التاريخ . كذلك استبعد الرواية الرومانسية من هذه المصنفة . وقد اختار ما

اختار من قصص طيناً منظور شخصي ، ولم يحدد كي يقول : بما يدعيه أصحاب الأعمال الأدبية من القبول بواقعة بعض أعمالهم أو منسبها ، ويأخذ الباحث في وضع عدة تصورات عن مفهوم الواقعة بتجاهاته المختلفة بدءاً من مفهوم النعام للواقعة الواقعية النقدية ، ونحو الواقعة لاشر كنه

يل هذه المقدمة الباب الأول من الرسالة وفيه يسط الباحث الأحوال والظروف الاجتماعية والسياسية التي مهدت للواقعية في مصر ، وقد أوج سبداية حقيقية للمذهب الواقعي في الأدب الحديث محدث عيسى بن هشام للموهلحي . ول وادي اصوم محمد نطل جمعة ، فيها : انجاء الكاتبان إلى الكشف عن معاني البيئة الاجتماعية هدف الإصلاح .

وعتتم الباحث بابه الأول بالحدث عن التحولات التي طرأت على القصة شعها من الرومانسية إلى الواقعية وقد مثل لذلك بوجود محاولات واقعية تخرج بالرومانسية ، مثل رينب وعودة الروح وسارة وإبراهيم الكاتب . ويخصص الباحث الباب الثاني للحدث عن الواقعية النقدية في الرواية العربية ، فيوضح أن مزاج العصر في تلك الحقبة بشر بتطور الدهوات الإصلاحية وبجاءها ، وأن في الرواية فيها قد استقر وازدهر ويرى الباحث أن محمد فريد أبو حديد ، « أنا الشعب » يحاول استخدام الواقعية النقدية ، وأن يوميات غالب في لأرباب الحكميم ، محاولة ذكية للوقوف على مساوى البيئة الاجتماعية . وقد تطور المصنوع بعدى بعد ذلك على يد نجيب محفوظ في القاهرة الجديدة ، وعنان الحليل ، ورفاقى الملقى . والسراب ، وبداية وساية ، لأنها تمكس الواقع الاجتماعي لمصر بين الحربين . ونصل الواقعية النقدية إلى أقصى درجات التطور عند نجيب محفوظ في ثلاثيته ، التي يراها الباحث محطة خلاصة تجربة نجيب محفوظ في فن الرواية ، ذلك أنها محاولة لاكتشاف لتأثيرات السيرة في البيئة المصرية . وفيها يظهر بوضوح الواقع المتطور من خلال الأحداث التي قامت بها محادح بشرية واصحة المعالم والأنماط ، مسخدمة بعدة سبة ومتعاطلة مع البيئة الاجتماعية للحدث .

ول الباب الثالث والأخير يتناول الباحث الواقعية الاشتراكية ، التي يرى أن قصة الأرض لعبد الرحمن الشراوى مثل النموذج لمشرق لها ، فهي معايشة كاملة لكفاح الفلاحين في الريف ، وهي منظور واع للظلم الاجتماعي ، وإن كان اتجاه الواقعية الاشتراكية قد تطور في رأى الكاتب وتطور تطوراً واضحاً بعد ذلك في قصة أيام الطفولة لإبراهيم عبد الحليم وبعض النظريات قد عتنت فيه مع الباحث من نقاط البحث ، بلداً من وجهة نظره في تحديد لمجده الزمنية التي استعرض فيها الاتجاه الواقعي ، ثم اختتمه

لمصار الدقيق الذي اختار على نفسه الروايات التي قام بتحليلها للكشف عن الاتجاه الواقعي فيها ، ثم تحيطه بين مارآه وروايتها مرة وواقعية مرة أخرى ، على الرغم من هذا أستطيع أن أقول إن الباحث صبح في الإجابة عن إشكالاته التي طرحها في مقدمة بحثه ، وأنه استطاع ، بمؤ تحليله لما تناوول من أعمال فنية ، أن يقدم بحثاً متمكناً الركوز إليه في موضوعه

أما الرسالة الثانية ، التي تناولت في القصة ، فهي رسالة ماجستير تقدمها الطالب تيسر سليم عبد الحلي إلى كلية الآداب بجامعة عين شمس وعنوانها الفني القصصى عند حسان كفاى ، بإشراف الأستاذ الدكتور عز الدين إسماعيل

والكتابة الفنية في الموضوعات القرية من قصص الأمور ، وأحلمها مواطن الزلل ولذلك كانت الأعمال الأدبية الناجمة في تلك الموضوعات قليلة بل نادرة . وحسان كفاى - كما يقول أحد ناده - من الكتاب القلائل الذين استطاعوا أن يستعيدوا انصاهم في حدود ما يمكنوا من نكبة ظسظ قصصاً كتارة ، بعدة يتباطئها العبيقة عن العاطية المسقة والنرا الحالية . وقد قامت حول حسان كفاى عدة دراسات - بعضها بالعربية ، مثل الطريق إلى الحبسة الأخرى لمحمى عاشور . وبعضها باللغات الأجنبية الإنجليزية والألمانية .

وتطرح هذه الرسالة - كما يقول صاحبها - إلى صبح فن حسان كفاى القصصى وتحليله وتفسيره من واقع الأعمال الأدبية ذاتها ، مع إلقاء الضوء على الواقع الذي أفرز هذا الفن

الدراسة مقسمة إلى مقدمة وثلاثة أبواب وعاشقة ، تخصص الباحث الباب الأول منها للحدث عن حسان كفاى وفي القصة القصيرة ، ويوضح فيه العوامل المؤثرة في إبداعه القصصى ومراحل تطور الموضوع القصصى عنده ، حيث اهم في المرحلة الأولى من قصصه القصيرة تصوير المجد الاجتماعي للشبكة . وفي المرحلة الثانية صور حرية النقي . وفي آخر هذه المرحلة سه طريق الخروج من لمركة . وقد نمت كتابات كفاى في هذه المرحلة بالرومانسية التي صحت جذب شيئاً كثيراً من الحياة ، وادب مكتسباتها . ونقضى حاد في صورة بعدة خصوص بعد أن تبورت رؤيته الكاتب الفنية والفكرية

ولم يكن التطور - كما يقول الباحث - معصاً على الموضوع القصصى صاحب . بل إن لشكل الصي امتد وانك صور المصنوع عنده . سواء على مستوى الوسائل الفنية أو الشخصيات أو الأسلوب السردى

والباب الثاني من الرسالة يتناول في تطور مرحلة في كتابات حسان كفاى وقد بين فيه الباحث أشكال

الرواية عنده ، والمهارة الفائقة في استغلال كل إمكانيات الصورة القصصية ، وكيف استبعد حسان كفاى عنصرى الزمان والمكان في أعماله لي طرح بعداً إنسانياً شاملاً بدلاً منها . ومع تنوع فن حسان كفاى ، كان طبعياً أن يتنوع الشخصيات لكي تسير طبيعة المرحلة التي شغل الكاتب برصدها ، ويحسدها فيها . فتحول البطل لعرب ، والظل السوى ، والبطل النهرى ، في المرحلة الأولى ، إلى البطل الثورى الذي يبحث لنفسه عن مخرج من الأزمة ، وذلك في مرحلة الخروج من القريمة . ويرى الباحث أن الشخصية الساتية في أعمال كفاى لم تظهر واضحة ومكتملة إلا في روايتي كم سعد ، وبرقوق يساى

أما الباب الأخير من الرسالة فهو باب نقدى ، عقد فيه الباحث مقارنة بين أدب حسان كفاى والقرابة الملقى ، وبين الأدباء الفلسطينيين الذين شاركوه الكتابة في نفس القضية ، مثل صبرة عزام ، وإميل حبيى ، ورشاد أبو شاور وغيرهم . ويوضح الباحث كيف تبلورت اتجاهات القصة الفلسطينية بعد هؤلاء الكتاب في اتجاهات ثلاثة أولها واقعى ورائده حسان كفاى ، والثاني حاول غنى شكل روائى فاعر على الرمز والأسطورة والثالث ينجى كى في سداسة الأبناء الستة لإميل حبيى ، « الثالث بعد حجر عن إبعاد الشكل القصى الملائم للحدث عن واقع الثورة الفلسطينية وبومبا . ويشتمل ل قصص رشاد أبو شاور

والبحث مهيأ منظم ومنسق مع إشكاليته التي طرحها . وقد نجح إلى حد كبير في تاصيل فن حسان كفاى القصصى وتحليله . ولكن هذا لا يعنى الباحث من مسؤولية التزلال في مواقع كثيرة إلى حافة التصيب . وبصفة خاصة في ذلك الجزء التقصى من الباب الثالث ، الذي لارن فيه الباحث بين فن حسان كفاى وغيره من أدباء فلسطين ، فقد بنى عن معظم هؤلاء الأدباء القدرة على التوفيق بين الفن والمضمون الفكرى للقصة . وجعله التصيب أحياناً يتناقض مع مضمونه في تعدد الأحكام بالحدود ، الردء عن هؤلاء الكتاب . ومضى الشيء يقال عن تناوله ثلاثاء العرب الذين كتبوا عن مكة قصصى . الفصل بنى تناول فيه الباحث فن كفاى من منظر البعد الخاص به . فله بعده شيئاً سوى صدق . انشاد على عو ما شرب في غلاب والحرائد اليومية . الكتب . وقد كثر في وسعه أن سحطه راء هؤلاء البعد وأن يصعبه ويعتق عليه . فبلا أن هذا من واقع البحث منه

وعلى العموم فإن هذه العرب لا تقلل من قيمة الرسالة ، بل يمكن النظر إلى حاسة الدارس تلك بوصفها حاسة قوية من مواطن فلسطيني نحاه كاتب فلسطيني رائد . مات شهيداً وهو يدافع عن الذات القومية الفلسطينية

سجل رصدي للمسائل الجامعية

رسائل الماجستير
في اللغة العربية
بيان برائل الماجستير والدكتوراه في اللغة والأدب والنقد الأدبي التي توفقت منذ بداية عام ١٩٨٠

موضوع الرسالة	اسم صاحب الرسالة	الجامعة	الكلية	لجنة المناقشة	تاريخ المناقشة	الطدير
١- دراسات انصر الأندلسي إلى نهاية القرن الثالث الهجري	منع محمود حنك	عز شمس	الأدب	١ د عبد محمد الشرقاوي ١ د جابر أحمد منصور ١ د محمد صلاح الدين فضل	١٣ ١٠ ١٩٨٠	جيد جدا
٢- أثر جمعية علماء المسلمين الجزائريين في الحركة الأدبية في الجزائر ١٩٣٩ - ١٩٦٢	محمد الأخضر سلام (مجازي)	عز شمس	الآداب	١ د أحمد عبد المصمود ١ د أحمد كمال زكي ١ د عبد العزيز مطر	١٧ ٤ ١٩٨٠	جيد جدا
٣- أثر شعر في الشعر العربي المعاصر	جيهان بصوت وزواف	القاهرة	الأدب	١ د سهر القفاري ١ د محمد زكي المتناوي ١ د يوسف محدي وهاب	١٩ ١٢ ١٩٨٠	ممتاز
٤- الأثر الأدبي في شعر القرن الثالث الهجري	سلي حليل ابر حمار	الاسكندرية	الأدب	١ د السيد احمد حليل ١ د عبد النعم حجاجي ١ د محمد مصطفى حنارة	٢٣ ٤ ١٩٨٠	ممتاز
٥- رجال يوم الترمس	محمد يسري عبد العزيز-طهري	القاهرة	الأدب	١ د محمود مكي ١ د احمد هيكل ١ د عبد الحميد بورس	٢٠ ٤ ١٩٨٠	ممتاز
٦- تفسير عبد الله بن مسعود، تحقيق ودراسة	محمد أحمد الجبوري	القاهرة	الأدب	١ د حسن نصار ١ د احمد محمد الخوي ١ د المهاد الفامي	٢٠ ٨ ١٩٨٠	ممتاز
٧- الحركة النقدية حول النسخ في القرن الرابع والخامس الهجريين	إلي سعيد الشايب	عز شمس	الأدب	١ د عز الدين سماعيل ١ د محمد زكي القنطاري ١ د ابراهيم عبد فرحس	٩ ٨ ١٩٨٠	ممتاز
٨- حي بن يقظان وروبنسون كروزو دراسة مقارنة	حسن محمود حسن عباس	عز شمس	الأدب	١ د عز الدين سماعيل ١ د محمود علي مكي ١ د محمد صلاح فضل	٢٣ ٧ ١٩٨٠	ممتاز
٩- سيد قطب - حياته وأدبه	عبد الباق محمد حسني	القاهرة	دار العلوم	١ د قطار أحمد مكي ١ د محمد مهدي علاء ١ د أحمد عبد المصمود هيكل	٢٢ ٥ ١٩٨٠	ممتاز
١٠- شعر أبي فراس الحمداني - دراسة نقدية	مجدولين وجيه بسبو	عز شمس	الأدب	١ د أحمد كمال زكي ١ د ابراهيم عبد فرحس ١ د يوسف حسن عرك	١٧ ٨ ١٩٨٠	جيد جدا
١١- شعر أحمد المصطفى الشافعي [الطبيب والتجديد]	سمير كاشو حليل	الاسكندرية	الأدب	١ د محمد مصطفى حنارة ١ د أحمد كمال زكي ١ د نغمه وكربا	٢٠ ٣ ١٩٨٠	ممتاز
١٢- الشعر العربي المعاصر كما عكسه مزاج العصر القديم وعلاقته بالادب المعاصر دراسة لغوية مقارنة	أحمد عيسى الأحمد	القاهرة	دار العلوم	١ د كمال محمد بشر ١ د محمود فهمي حجازي ١ د محمد بكر عبد الحميد	٥ ٣ ١٩٨٠	جيد جدا
١٣- الشعر والفناء عند أهل السنة في القرن السادس الهجري	محمد علي سلامة	القاهرة	الأدب	١ د حسن حصار ١ د عز الدين سماعيل ١ د جابر منصور	١٩ ٧ ١٩٨٠	جيد جدا
١٤- الشعر السياسي في مصر في القرن الرابع الهجري	عبد الباق محمد عبد الفتاح	الاسكندرية	الأدب	١ د أحمد محمد بشوي ١ د محمد دغول سلامة ١ د محمد مصطفى حنارة	٢ ٢ ١٩٨٠	جيد جدا

جيد	١٩٨٠/٥/١٥	١	١	د. الطوم	القاهرة	محمود عبد الرزق أحمد	شعر محمد مهدي البصر، دراسة نقدية
		١	١	عمر			
		١	١	ع. وادي			
ممتاز	١٩٨٠/٧/٢٦	١	١	أحمد كمال زكي	الآداب	محمد ملان السعدى عبد القادر	شعره اليهود في العصر الحافل وصدر الإسلام - جمع ودراسة
		١	١	أبراهيم عبد الرحمن			
		١	١	يوسف نوفل			
ممتاز	١٩٨٠/٦/١٧	١	١	حسن ناصر	الآداب	قي محمد علي منال الطويل	صبع الأمر والنهي في القرآن الكريم
		١	١	حسن عون			
		١	١	محمود فهمي			
		١	١	حجازي			
جيد جدا	١٩٨٠/٣/٥	١	١	كمال محمد بشر	د. العلوم	مروان محمد قى الأبروان	الطبرسي وآراءه النحوية من خلال كتاب مجمع البيان
		١	١	محمود فهمي			
		١	١	حجازي			
ممتاز	١٩٨٠/٣/١	١	١	محمد عمر عبد الهيد	الآداب	ناهد أحمد السيد الشمروني	عناصر الإبداع الفني في شعر عنترة
		١	١	محمد زكي المشاوي			
		١	١	محمد رفوف سلام			
		١	١	السيد حنن حميد			
ممتاز	١٩٨٠/٧/١٢	١	١	عز الدين اسماعيل	الآداب	نسيم سليم محمد عبد الحلي	الفن القصصي عند طه حسين كفاي
		١	١	أحمد كمال زكي			
		١	١	محمد مصطفى عدارة			
ممتاز	١٩٨٠/٥/١٧	١	١	جابر عصفور	الآداب	عبد الرحمن الشيخ محمد	تأثيرات الشعبية وأثرها في البناء الفني للرواية الفلسطينية
		١	١	أحمد علي عيسى			
		١	١	محمد صلاح الدين فضل			
ممتاز	١٩٨٠/٦/٢٨	١	١	محمد زكي المشاوي	الآداب	يسر أحمد مصطفى عودة	مدح عمر بن أبي ربيعة في الفول والظفره الفني
		١	١	حسن ناصر			
		١	١	محمد مصطفى عدارة			
ممتاز	١٩٨٠/٧/١٥	١	١	عز الدين اسماعيل	الآداب	نجوى إبراهيم فؤاد عاكوس	مسرح بطرب صنع
		١	١	فوزي فهمي			
		١	١	محمد صلاح الدين فضل			
ممتاز	١٩٨٠/٣/٢٩	١	١	محمد رفوف سلام	الآداب	علي أحمد علام	الفضليات ولبلة لغوية وأدبية
		١	١	السيد أحمد خليل			
		١	١	نعمان القناص			
ممتاز	١٩٨٠/٥/١٨	١	١	عبد الهيد عابدين	الآداب	ديان حسن الطوم	المصور والمصور في اللغة العربية
		١	١	عبد علي الراجحي			
		١	١	محمود فهمي			
		١	١	حجازي			
جيد جدا	١٩٨٠/٣/١٣	١	١	محمد رفوف سلام	الآداب	أحمد يسري علي حسن	نظرة الألب من خلال كتاب يومه الدهر للتمالي
		١	١	أحمد كمال زكي			
		١	١	أحمد عبد القصور			
ممتاز	١٩٨٠/٦/٢٥	١	١	هيكل	الآداب	شعاعة مطر شعاعة موسى	نقد طه حسين للمتنى
		١	١	محمد زكي المشاوي			
		١	١	عز الدين اسماعيل			
		١	١	فؤاد زكي			
قسم اللغة الإنجليزية							
جيد جدا	١٩٨٠/٧/٢	١	١	إسلام عيسى	الآداب	رياد الشكعة	آراء كورتيدج النقدية وتطبيقها على أهم القصائد
		١	١	عادل سلامة			
		١	١	مروى كامل داود			
ممتاز	١٩٨٠/٢/٢٠	١	١	محمد محمد	الآداب	محمد مرقس موسى	أصول النقد الأدبي عند فريشكراف مستيس
		١	١	يوسف محدي واه			
		١	١	نادية أحمد مسلم			
جيد جدا	١٩٨٠/٦/٢٩	١	١	إسلام عيسى	الآداب	نوال محمد موسى	جيمس تومسون شاعر الطبيعة
		١	١	عبد الوهاب المنير			
		١	١	مروى كامل داود			

سجل رصدي

مفهوم اللغة في الشعر الفيلسوف	فاطمة عبد الحميد محمد	عين شمس	الآداب	د. عبد الله عبد الحافظ د. ماري ماري محمود د. إبراهيم محمد مرقى	١٩٨٠/٧/١	ممتاز
من قصص ديوبورا تراقي - ترجمة وداسة لغوية	حسن رفعت علي حسن	عين شمس	الآداب	د. ديفانكا ترين جموش د. محب محمد د. يوسف محلي وهبه	١٩٨٠/٢/٤	ممتاز
نظريات بروس القديسة على الشعر الحديث بالاهلية إلى ما كتبه ولم يتركس	غلام محمد صلاح الدين المهياري	عين شمس	الآداب	د. محمود شكرى مصطفى د. ماري كامل دارود د. عبد الرحمن حسن أبو سعد	١٩٨٠/٩/٦	ممتاز
الخطابات الصورية أو الكاركتورية في مسرح جاد اوى	مها محمد محمد محمد	عين شمس	الآداب	د. كوثر عبد السلام د. هيام أبو الحسن د. رباب عيب	١٩٨٠/١/٢٨	ممتاز
طرية البطل في الرواية العربية المعاصرة دراسة لتأثير التيارات الفكرية الأدبية الغربية	سهر عبد النعم عوف	القاهرة	الآداب	د. سامية أحمد د. كوثر عبد السلام د. هناء فهمي	١٩٨٠/٢/٦	جيد
مسرح بول فاليري في النقد	سامية عبد المال محمد وشوان	القاهرة	الآداب	د. جنى بوزيلى د. فاطمة سوكة	١٩٨٠/٣/٢٧	جيد جدا
نظرة الاداع الأدبي في القصص القصيرة لبلبل لوم	ولده محمد محمد محمد صبحي	القاهرة	الآداب	د. جنى بوزيلى د. سامية أحمد د. حبيب عازار	١٩٨٠/٥/١١	ممتاز
البقاء الفكرى عند شارل دي بوجي	ماري مونس موم	القاهرة	الآداب	د. حبيب يوسف عازار د. هيام إبراهيم جرجس د. جنى بوزيلى	١٩٨٠/٥/٢١	ممتاز

قسم اللغة الألمانية

الأعمال الألمانية والمعاصرة - دراسة مقارنة بين المهكل والمنظمة المستمرة	هانا ألبوت ولم في	القاهرة	الآداب	د. كارل بلنجر د. جوني هاترا د. محمد أبو حطب خالد	١٩٨٠/٥/٥	ممتاز
أورى - تس جرينج شاعرا	محمد محمد مصطفى الخطيب	القاهرة	الآداب	د. راكمه محمد رشدي د. محمد عبد السيد د. محمد محمد	١٩٨٠/٣/٦	ممتاز
لوجية الاصطلاحات من اللغة الألمانية إلى العربية	مرويت محمود صديق	القاهرة	الآداب	د. كارل بلنجر د. محمود أبو حطب خالد	١٩٨٠/٥/١٦	ممتاز
المصير المألوف في كل من الألمانية والعربية	مى رشاد نويش	القاهرة	الآداب	د. هريت كيرجل د. كارل بلنجر د. محمود فهمي حيازي	١٩٨٠/٥/١٢	ممتاز

رسائل الدكتوراه

قسم اللغة العربية

من القطاع وأثره في الدراسات الصرفية [مع تحقيق كتابه: أبيه الأسماء والأفعال والمصادر]	محمد محمد محمد الحاج عبد الله	القاهرة	دار العلوم	د. عبد الرحمن محمد السيد د. عبد الله عبد الفتاح درويش د. رمضان حسن عبد التواب	١٩٨٠/٥/٢٥	الشرف الثانية
--	-------------------------------	---------	------------	---	-----------	---------------

سجل رصدي

أبو حيان التوحيدى المجلدات الأدبية والفنية	عبد الواحد حسن عبد الواحد	اسكندرية	الآداب	١ د محمد طه الخاجرى ١ د شوق هيف	١٩٨٠/١ ١	الشرف الأول
الاتجاه الواقعى فى الرواية العربية الحديثة	حليمى محمد بلير أبو الحاج	القاهرة	الآداب	١ د محمد زكى العشماوى ١ د عبد الله طه بدر ١ د مهيى القفاوى ١ د محمد صلاح طرس	١٩٨٠/٢ ١٩	الشرف الثانية
أثر الدخيل على العربية الفصحى فى عصر الاحتجاج	مسعود سعيد يوز	الاسكندرية	الآداب	١ د حسن عرف ١ د عبد الحميد عابدين	١٩٨٠ ٤/٢٩	الشرف الثانية
الجملة المنبرية فى مجموعات الشعر العربى القديم . المصطلحات والأصناف	محمد جيجان عبد الدكى	القاهرة	الآداب	١ د رمضان عبد التواب ١ د محمود على مكى ١ د محمود فهمى حجازى	١٩٨٠/٢/٢٨	الشرف الثانية
جهود طبع اللغة العربية فى المصاحف العربية فى العصر الحديث	ولاء محمد كامل فايد	القاهرة	الآداب	١ د عبد الواحد ١ د حسن نصار ١ د محمود فهمى حجازى	١٩٨٠/٣/٢٥	الشرف الأولى
حاسة الظفر من أشعار مختلفين والقدماء لآلى محمد عبد الله بن محمد العبد لكالى الزورلى	محمد مهيى الدين محمود سالم	القاهرة	الآداب	١ د يوسف خليفة ١ د محمود على مكى ١ د محمد كامل جيمه	١٩٨٠ ٥ ٥	الشرف الأولى
الحسين بن القهار فى الشعر العربى فى نهاية العصر الأموى	عبد الله حلاط أحمد الرضى	القاهرة	الآداب	١ د النيران القاضى ١ د يوسف خليفة ١ د محمد عبد الرحمن	١٩٨٠/١ ٢٤	الشرف الثانية
دراسة شعر شمس الدين التراجى [مع تحليل ديوانه]	حسن محمد عبد الحادى مهيى	القاهرة	دار العلوم	١ د الطاهر أحمد مكى ١ د احمد محمد الخوق ١ د محمد دغلول سلام	١٩٨٠ ٤/٢٧	الشرف
دور الفطوى فى بناء التقاليد العربى وتطوره حتى نهاية القرن الرابع الهجرى	وليد حسن إبراهيم الخولى	عين شمس	الآداب	١ د عبد القادر القلط ١ د محمد زكى العشماوى ١ د أحمد كمال زكى	١٩٨٠ ١٠/١١	الشرف الأولى
شخصية النطق فى الرواية العربية فى مصر بعد الحرب المدنية الثانية	بيل يوسف صالح حنا	عين شمس	الآداب	١ د عز الدين ميماعلى ١ د أحمد كمال زكى ١ د جابر مصطفى	١٩٨٠ ٧ ١	الشرف الثانية
شعر ابن الرومى - دراسة نقدية	عز الدين حميدى المرحول	عين شمس	الآداب	١ د أحمد كمال زكى ١ د شوق هيف ١ د إبراهيم عبد الرحمن	١٩٨٠/٦ ٢١	الشرف الأولى
شعر النبطى - دراسة نقدية	خليفة عبد الله التوكلى	عين شمس	الآداب	١ د عبد القادر القلط ١ د شوق هيف ١ د إبراهيم عبد الرحمن	١٩٨٠ ٦/١٩	الشرف الأولى
الشعر النبوى المعاصر فى ضوء النقد الحديث [من ١٩٠٠ إلى ١٩٧٤]	محمد مصطفى حسن سلام	القاهرة	دار العلوم	١ د عبد الحكيم حسام ١ د محمد كمال زكى ١ د محمد شليخ الدين	١٩٨٠/٦/٢	الشرف الثانية
الشعر العربى المعاصر بين الفن والاعتراف	ملوى محمد الخير	عين شمس	الآداب	١ د عز الدين ميماعلى ١ د أحمد كمال زكى ١ د جابر مصطفى	١٩٨٠/٣/٢٦	الشرف الأولى
شواهد الشعر عند سيورى	علاء عبد الحكيم محمد	القاهرة	الآداب	١ د حسن نصار ١ د محمود فهمى حجازى	١٩٨٠/٣/٢	الشرف الأولى
الفراغات الدالة فى ضوء القرآن	محمد عبد الحيد الطويل	القاهرة	دار العلوم	١ د عبد العزيز مطر ١ د عبد الفتاح درويش ١ د عام حسام عمر	١٩٨٠/٦/٢	الشرف الأولى
المعتقدات العشر توثيق ودراسة	على سمير القنوم	القاهرة	الآداب	١ د يوسف خليفة ١ د مبد حتى حسن ١ د أحمد كمال زكى	١٩٨٠/٣/٣١	الشرف الأولى
أشهر بين الفلسفة والتصوف	عبد الفتاح احمد القفاوى	القاهرة	دار العلوم	١ د محمد كمال جعفر ١ د محمود حميدى	١٩٨٠/٣ ١١	الشرف الأولى

الترجمة النقدية في سبج العقاد	علاء الله أحمد كمال	عين شمس	الأدباء	١ د ٢ عزالدين ماضي ٣ محمد زكي المشهورى ٤ أحمد كمال زكى	١٩٨٠/٥/٢٢ الشرف الأولى
أوسكار وايلد والفلسفة الأدبية	عائده حسن عبد السلام راجح	عين شمس	الأدباء	١ د أنعام عزيمى ٢ د عبد الله عبد الحافظ ٣ د سعد محمود حبال الدين	١٩٨٠/٦/٩ الشرف الثانية
المغزاة عند مارسيل سيهر	ليزان مخلوح حافظ	عين شمس	الأدباء	١ د فاطمة سوكة ٢ د جنى بوزاق ٣ د سمية المسعد	١٩٨٠/٥/٣٠ الشرف الأولى
النسي وراء لعول المحرقة في أدب عصر النهضة والقرن السابع عشر	محمد طهعت عبد الحميد حتى	عين شمس	الأدباء	١ د أنعام عزيمى ٢ د عبد الله عبد الحافظ ٣ د عادل محمد سلامة ٤ د محمد عبد العزيز حمودة	١٩٨٠/٦/٣ الشرف الثانية
الحجر الذى عند هدى فرن	يحيى ويحيى صليب	عين شمس	الأدباء	١ د ماري ماي مسعود ٢ د محمد عبد المتعال غوار ٣ د ماري كامل دارود	١٩٨٠/٥/٢٤ الشرف الثانية
المرآة في الأحكام القصصية لجورلان جرير	لادية مصطفى مكرم	عين شمس	الأدباء	١ د كولر عبد السلام الجعيد ٢ د رينب محمد منيب ٣ د حبيب يوسف عازار	١٩٨٠/١/٣ الشرف الأولى
فكرة مجمع الغرباء في أمثال جون وارين والعلة بينها والتغيرات الحديثة في الرواية المعاصرة	فرزبه الصدر	عين شمس	الأدباء	١ د أنعام عزيمى ٢ د فاطمة موسى ٣ د ماري فرید مسعود	١٩٨٠/٧/٥ الشرف الثانية
ظرياك برتولد بريشت في الاغراب وتأثيرها في كتاب المسرح البريطاني الحديث	منى سعد رحلول	عين شمس	الأدباء	١ د أنعام عزيمى ٢ د عبد الله عبد الحافظ ٣ د فاطمة موسى ٤ د ماري كامل دارود	١٩٨٠/٦/٧ الشرف الأولى
موريك والمسرح	بياترا محمد مختار	عين شمس	الأدباء	١ د رينب محمد منيب ٢ د جنى بوزاق ٣ د حبيب يوسف عازار	١٩٨٠/١/٢٩ الشرف الأولى
قسم الدراسات الأوروبية القديمة					
براميه اليجيت في أوليس للشاعر بوديبندس	حنلى عبد الواحد عطره	القاهرة	الأدباء	١ د عبد المنظر أحمد ٢ د شريفوى ٣ د مصطفى عبد الحميد ٤ د محمد حمدى إبراهيم	١٩٨٠/١/٢٤ الشرف الثانية



فصول
فصول

عالم الكتب

محمد طاهر ، يوسف عبد الرحمن - ٣٨ شارع عبد الحامد سرور - تليفون (٧٤٦٤٠)

شخصية مصر
(ثلاثة اجزاء)
د. جمال حمداني

فن البناء المعاصر
د. محمد زكي هواس

فراش صبح اراغى
محمد قنديل البقاي

فن العمارة والبناء
مهندس / أحمد مباد

أشراء على الرصوف
د. طلعت غنام

أسرار الفن التشكيلي
د. محمد البسيوني

أسرار النظام اللغوي
عبد الرافق
د. حماد شعبان

التصميم
سيفتج الباب عبد الحليم
د. أحمد زهران

الملكة اللسانة
عند ابن خلدون
د. محمد عيسى

موسوعة
نافع البرورية
محمد سعيد نافع

عن التران الأثري
في المغرب
د. عبد العزيز منقلا

الإعلام العربي
د. محمد عاتق العوني

ببليوجرافيا الكتب

قائمة بأهم الكتب التي صدرت في مصر

من أكتوبر إلى ديسمبر ١٩٨٠

- | | | |
|--|---|--|
| <ul style="list-style-type: none"> • محمد عتاف . القاهرة . المطبعة الفنية الحديثة • فن المسرح عند يوسف الخرس • د . بيل راجب . القاهرة . مكتبة هريب • في عهد الشعر • أحمد منجبر . القاهرة . مكتبة هريب • في تاريخ الأدب الخاهل • علي الحندي . القاهرة . مكتبة الشباب • قضايا النقد الأدبي والبلاغة • عبد الواحد حسن الشيخ . القاهرة . مدينة • المصرية العامة للكتاب • المسرح الكوميدي في مصر • من مجيب الرحاى الى اليوم • محمد فكرى . القاهرة . د . الحلال • المصادر الأدبية والفنية • في التراث العربى • مر الدين اسماعيل . القاهرة . دار المعارف • من بلاغة النظم العربى • عبد البرر عبد شعلى عرفه . القاهرة . دار • الطاعة المحمدية • من قضايا النقد والبلاغة • - تومر النيل . القاهرة . مكتبة الشباب • مسج الطراد في التراجم الأدبية • د جابر نسحة الاسماعيليه . هيئة قناة السويس • بالاسماعيليه • موقف النقد الأدبى من حماد الراوية • عبد الحكيم مصطفى ابراهيم . القاهرة . مطبعة • السعادة • نظرية الشعر في النقد المعربى القديم • عبد الفتاح عثمان . القاهرة . مكتبة الشباب • النقد الأدبى الحديث ورواده في مصر • رطلول سلام . الاسكندرية . منشأة المعارف • النقد والبلاغة • د عبد القادر القبط . القاهرة . دار • المعارف | <ul style="list-style-type: none"> • دراسات في الأدب المعربى (العصر العباسى) • رطلول سلام . الاسكندرية . منشأة المعارف • دراسات في النقد والبلاغة • د . محمد المنجد القبط / القاهرة . سجل العرب • دراسات نقدية • عادل مختار . القاهرة . مكتبة نهضة الشرق • فوكسة في مصادر الأدب • القاهرة . المنشأة المحمدية . دار المعارف • الرواية الابداعية في شعر المشرى • د عبد العزيز شرف . القاهرة . دار المعارف • سرقة أدبية • هاجر الحصاد . القاهرة . دار الخيل للطباعة • شرح القصائد السبع الطوال الماهايات • عبد السلام محمد مازون . القاهرة . دار المعارف • الشعر الحديث في الحجاز • عبد الرحمن ابي بكر . القاهرة . الهيئة العامة • المصرية العامة للكتاب • شكسبير في مصر • د . ميسر عويس . الذكر العربى . مبحث • والشعر • صورة المرأة في الرواية المعاصرة • طه وادى (طبعة ثانية) . القاهرة . دار المعارف • العلامة محمد اقبال حياته وآثاره • أحمد مبرور . القاهرة . الهيئة المصرية العامة • للكتاب • عن اللغة والأدب والنقد . رؤية تاريخية • محمد أحمد العرب . القاهرة . سجل العرب . • العرب • اعداد تحت أداء الأقطار العرب . القاهرة . دار • المعارف • الفكر الأدبى المعاصر • جورج واطرس . الهيئة المصرية العامة للكتاب • في الكوميديا | <ul style="list-style-type: none"> ١ - الدراسات الأدبية • ابن الرومى • محمد عبد العزى حسن . (جميعه ثانية) القاهرة . دار • المعارف • أدب القاصى للمصالح • بو بكر أحمد بن علي الزرى . القاهرة . دار • المنشأة للطباعة • أربع زوجات • أمى حيدر . القاهرة . د . النقطة الحديثة • أنساب بلاغة (القصيدة - البلاغة) • أحمد مطلوب . القاهرة . دار هريب للطباعة • الاشتراكية وأحب عند برناردشو • بيل راجب . القاهرة . الهيئة المصرية العامة • للكتاب • نهضة المعالى المستقلة على فنون كثيرة • خلداه بن جميل السبلى . القاهرة . سجل • العرب • تاريخ الفكر المصرى الحديث من عصر اسماعيل الى • ثورة ١٩١٩ • د . لويس عويس . القاهرة . الهيئة المصرية العامة • للكتاب • النبىو الخدائى في شعر عبد الرحمن شكرى • محمد السعدى فرهود • القاهرة . دار الطاعة المحمدية . • الشيخاى يوسف بشر . لوحة واطار • أحمد محمد البدوى . القاهرة . مطبعة الفنية • الحديث ذو شجون • د زكى مبارك . القاهرة . الهيئة المصرية العامة • للكتاب • خصائص الأدب العربى • بو . الحندي . القاهرة . دار الاعتصام |
|--|---|--|

• نهاية الأرب في معرفة أحوال العرب

أبو العباس أحمد القلقشندي . القاهرة . مطبعة

هبة مصر

• الوحشيات والأوابد

الشجاء في الحاشية

محمد بن إبراهيم بن عبد الله الحفيل . ط .

القاهرة سجل العرب

٢ - الشعر

• برج العاشق

مفرح كرم . القاهرة . المطبعة المصرية العامة

للكتاب

• الحب في زماننا

وفاء وحدي . القاهرة . المطبعة المصرية العامة

للكتاب

• حديقة الشفاء

محمد أبوسنة (طبعة ثانية) القاهرة . القوي

نشر والنرويج

• ديوان أبي مسلم البهلاني

ناصر بن سالم بن محمد الرواحي . القاهرة . المطبعة

المصرية العامة للكتاب

• ديوان النيل

قصائد مختارة من الشعر المصري السوداني . أعداد

هيئة الشعر بالمجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب

والعلوم الاجتماعية (مصر)

والجيش القومي رعاية الآداب والفنون (السودان)

القاهرة . هيئة المصرية العامة للكتاب

• ديوان عيسى الأمام

محمد . جب البيومي . القاهرة . مطبعة الرضا .

• رماد المرون

بدر نوفل . القاهرة . المطبعة المصرية العامة للكتاب .

• زاد المسافر

حسن كامل الصيرفي . القاهرة . دار المعارف

• ستة أطوار وإجمال أشعار بالعامة المصرية

ماجد يوسف . القاهرة . المطبعة المصرية العامة للكتاب

شهر زاد

حسن كامل الصيرفي . القاهرة . دار المعارف

• صابرة . أشعار بالعامة المصرية

خميس عطية . القاهرة . مؤسسة الأهرام

التجارية

• القصص في الآثار القديمة

محمد أبوسنة (طبعة ثانية) القاهرة . القوي للنشر

والنرويج

• قتولك بالقلى

حياة أبو الصر القاهرة مطبعة الشريعة .

• لا بد

عمود حسن إسماعيل (طبعة ثانية) القاهرة . دار

المصادر .

• مصر الحرب والسلام . شعر

مخيل حور . القاهرة . دار الفكر القوي .

• من الوجدان

مبارك القوي . القاهرة . المطبعة المصرية العامة

للكتاب .

• شمات الروح

• ديوان بالعامة المصرية . محمد عبد الرزاق أحمد .

القاهرة . دار مصر للطباعة

٣ - القصص

• آخر الدنيا

يوسف ادريس (طبعة جديدة) . القاهرة . مكتبة

مصر .

• أفراح القبة

نجيب محفوظ . القاهرة . مكتبة مصر

• المأطبة

إسماعيل ولي الدين (طبعة جديدة) القاهرة . مكتبة

غريب .

• بالغ النعاج ونصر أخرى

عبد الله نجيب محمد . القاهرة . مكتبة الأنجلو

المصرية

• البيضاء (رواية)

يوسف ادريس (طبعة جديدة) . القاهرة . دار

اليوسف

• صحافة شرف

يوسف ادريس (طبعة جديدة) القاهرة . مكتبة

مصر

• حكايات لا معنى لها

يوسف القعيد . القاهرة . كتابات مصرية

• القاصص والبنات ونصر أخرى

احسان عبد القدوس . القاهرة . مكتبة مصر

• رحلة عبد نصيرة ونصر أخرى

فتحي الأبياري . القاهرة . المطبعة المصرية العامة

للكتاب

• طرق الحفلة

د . الطاهر أحمد . مكي (طبعة جديدة) القاهرة

دار المعارف

• عطلة غوصة

محمد جلال . القاهرة . مؤسسة أخبار اليوم

• عوار يا مصر

طه وادي . القاهرة . المطبعة المصرية العامة للكتاب

• في الكأس بقية

فتحي أبو الفصل . القاهرة . مطابع الأهرام التجارية

• لا تظن الشمس

احسان عبد القدوس . القاهرة . مكتبة مصر .

• لعبة القوية

محمد جلال . القاهرة . المطبعة المصرية العامة

للكتاب

• لغة القلب

أحمد حاتم الشريف . القاهرة . روز اليوسف

• مناه في الحاكم

د . نوح عطية . القاهرة . دار المعارف

نصف الخليفة . (رواية)

عبد الوهاب داود . القاهرة . هيئة المصرية العامة

للكتاب

• نيويورك ٨٠ (رواية)

يوسف ادريس . القاهرة . مكتبة مصر

بالسرح

• ثورة في الأرحام . ولادة مسرحية متعصرة

وأفت الدويري . القاهرة . المؤلف

• زهور في باطن الحبل

ماهر أحمد زكي الشياوي . القاهرة . دار الصمد

للطباعة .

• السجين والسجان ، ومسرحيات أخرى

محمد عنان . القاهرة . هيئة المصرية العامة للكتاب

كتب وردت إلى المحلة

• قصص غريبة وأساطير عجيبة

الدكتور داهش . بيروت .

دار النشر المحلن



فصول
فصول

الهيئة المصرية العامة للكتاب

تقدم

مجمع بحث أرف من الكتب الجديدة

محمد فريد أبو حديد
دراسة تحليلية في الرواية والافصوصة
وأدب الأطفال والشعر المرسل
• محمد عبد المنعم خاطر
١٢٠ قرشا



٢٥٠ قرشا

مخرانة الأدب
ولب الباب لسان العرب
للبيدادي
• تحقيق عبد السلام محمد هارون

الأسس النفسية للإبداع الفني في الرواية
• د. د. مصري عبد الحميد حنورة
١٧٠ قرشا

حركة التجديد الشعري في المهجر
بين النظرية والتطبيق
• عبد الحكيم بلع
٢٠٠ قرشا

فصول في الأدب والنقد والتاريخ
• علي أدهم
١٣٠ قرشا

شعر الصعاليك مهبه وخصاله
• عبد الحليم حصن
٢٠٠ قرشا

دراسات في الرواية المصرية
• د. علي الراعي
١٠٠ قرشا

عالم يوسف السباعي
• علاء الدين وحيد
١٩٠ قرشا

الروائيون الثلاثة
نجيب محفوظ - يوسف السباعي - محمد عبد الحليم عبد الله
• يوسف الشاروني
١٥٠ قرشا

بمكتبات الهيئة وفروعها بالفتاخرة والمحافظات

تقرير عن:

المؤتمر الدولي السابع عشر للكتاب

نصار عبد الله

انطلق في مدينة بلجراد في الفترة من ١٧ إلى ٢٣ أكتوبر ١٩٨٠ المؤتمر الدولي السابع عشر للكتاب الذي يهدف بمؤتمر أكتوبر، إذ كخطال فترة انعقاده ذكرى تحرير بلجراد من الاحتلال النازي سنة ١٩٤٤ أكتوبر (١٩٤٤)

لغات الخمس الرسمية في المؤتمر وهي - الإنجليزية - الفرنسية - الروسية - الألمانية - الصربية - حيث عقدت كل مجموعة من هذه المجموعات جلسية أولها مساء الجمعة ١٧/١٠ وأخرى صباح السبت ١٨/١٠ وذلك لمناقشة الموضوع الأساسي الذي دارت حوله أعمال المؤتمر وهو "الأدب في وجهه وحظه" ثم اختتم المؤتمر أعماله في مساء الأحد ١٩/١٠ بالاستماع إلى تقارير مقرري المجموعات حول ما أسمرت عنه مناقشات المجموعات خلال الجلسات المذكورة ولذا كانت هذه التقارير متقاربة المضمون إلى حد كبير إذ أن سائر المجموعات قد خلصت من مناقشاتها وفي نفس الوقت إلى أن أهم الأخطار التي تهدد الأدب في الوقت الحاضر تتمثل في خطري نسبي: أولاً الضغوط السياسية التي يتعرض لها الأديب في كثير من بلدان العالم والتي تشل من حركته أحياناً، أو تحاول أن تفرض عليه وجهات نظر معينة أحياناً أخرى، وثانياً انهو لتزايد في أجهزة الإعلام ووسائل الاتصال الجماهيري وعلى وجه الخصوص

السلطانية - م. أ. م. - جيري (البرتغال) دانوتا شيرليش وتاديوز دريوسكي وجانوز جلوباسكي (بولندا) - ميرو رادو جاكوبان - ولانوس لاني ومارا لامي فنكو (رومانيا) فن جنسرج - يتر أولوفسكي - ستيفن تابور - ميلن غاللون (الولايات المتحدة الأمريكية) - روجر دور ستيفل (النمسا) - أورلندو مندس وجوا مارشادو دي جراسا (مورمبيق) - بريس بوزوف وفلاديمير لوجنچيف و. أ. همتا توف وديرا إزليان (الاتحاد السوفيتي) - جين جان فسكان وبسكال دليش وجان مارك بورديير وميشيل ديجي (فرنسا) - أرتو كينيونكا (فنلندا) - مارتن موري (هولندا) - نورجي لندجرن (النرويج) - نصار عبد الله (جمهورية مصر العربية) - بالإضافة إلى كتاب وشعراء الدولة المضيفة وفي صباح الجمعة ١٧ أكتوبر استقبل المؤتمر أعماله بالجلسة الافتتاحية التي استمع فيها الحاضرون إلى كلمات قصيرة من ممثل الوفود ثم انقسم المؤتمر بعد ذلك إلى خمس مجموعات عمل تبعاً

وقد حضر المؤتمر ثمانية عشر كاتباً وشاعراً يمثلون نحو ثلاثين دولة من مختلف دول العالم وهم ميلو دور (استراليا) - هرمان دي كويك (بنجيبكا) - برنارد برجونزي وجون ترب ورنارد جوسون (بريطانيا) - كوستاس غاليتاس (اليونان) الزوجان الشاعران ماريا جياكوني وأوق هرود (الدانيمرك) - كريشنا سوبتي (الهند) دانيلو دولي و ج. أ. برتر. (إيطاليا) - نور وليامسون (آيسلندا) والذي كان مشاركاً في نفس الوقت في مؤتمر اليوسكو الذي انعقد في بلجراد في الفترة ذاتها - كاسيو تاناكا (اليابان) - حسني فريد (الأردن) - إكسي كسا مجلنج (كندا) - ماويل فيلانيلا وروول لويس كاستيلو (كوبا) - أنيري كولتر. (لوكسمبرج) - ييلاكراكو وبيلا توت وبيركيشي آندراس وسلمان كروكا (المجر) - دوي موير بارتو (مورمبيق) - جون ريسك وآناليري لوميل وولتر ويس وبول فايتز (جمهورية ألمانيا الديمقراطية) - جان دودو (ساحل العاج) - عز الدين المنصرة (منظمة التحرير

للإداعة والظهور ، وهي أجهزة تمثل منافسا قويا
للكاتب الأديب كما أنها وسيلتا تشجيع الفرصة لتقديم
العمل الأدبي من خلافاً فإن هذا يكون على حساب
قيمة العمل الأدبي ذاته في معظم الحالات . وبعد
اختتام جلسات المؤتمر الرجعية بدأ برنامج الزيارات
لأعضاء الوفود للتعرف على مختلف جوانب الحياة
الثقافية والفنية في يوغوسلافيا والذي استمر حتى يوم
١٠/٧٣

وهي الزعم من النقطية الواضحة التي سادت
كليات مثل الوفود أو مناسبات مجموعات العمل في
الأمر لم يخل من بعض التناولات للطريقة المتبعة .
عمل أطرافها جميعها ما ورد في كلمة الشاعر الأمريكي
أل جييسرج التي ألقاها في جلسة الانسحاب ثم عاد إلى
رؤيته بعض أفكارها خلال جلسة مجموعة العمل
للمتحدثين باللغة الإنجليزية ، وهي أفكار مستمدة مما
يبدو من مصادر عربية . وهذا على ترجمة حبيث ألف
جييسرج

تكن قوة الشعر في التنفس ، وليس من قبل المصادفة أن يكون اللفظ الدال على التنفس في اللغة اللاتينية Spiritus مصدرا للفظ الدال على الإلهام في اللغة الإنجليزية Inspiration بل وإن يكون هذا اللفظ الأخير دالاً على الإلهام والشهيق في نفس الوقت إننا نتنفس ، وبين تعاقب أنفاسنا ، وعلی هذا التعاقب تكفي أفكارنا الخفية ، بل أفكارنا الطبيعية فإذا انتقلنا إلى الضعف فإشبه الضعف كذلك بالتنفس .. إننا حين نتنفس يتدفق الهواء الخارجي إلى الرئتين وبذلك يصبح الجسم البشري ميداناً مستباحاً للغزو من الخارج ، وكذلك يحتاج جسم الشاعر للغزو من قبل الشرطة ، ومن قبل التعذيب والمخويف ، ومن قبل أجهزة الإعلام وسائر المؤثرات الحسية الخارجية وهكذا يندثر الشاعر عديم الحول والعقول وإزاء هذه المؤثرات التي تعمل على إعادة تشكيل جسده

إلى الآخر عديم الخلق يؤذنه الخلق
الحروب التي يشهدها العالم .. عديم الخلق
إزاء الموت ، وإزاء التعبير طموحاته أو إيقاف
موتها .. إنه عديم الخلق يبحث نفسه
والإنسانية ، عطا ، عن أرض صلبة يقف
عليها

ورغم هذا العجز والندم المحلول فإن في
ضعف الشاعر يمكن التبرع والتوقد ، إن هذا
الضعف هو التبرع والتوقد لأن الشاعر جهاز
استقبال على فكر كبير من الحسية لا نقاط
لرسائل التي ترد إليه من العالم الخارجي بما
فيها رسائل الألم .. إنه يستمع دائما إلى شيء ما
خارج ذاته ويحط به . وهذا هو الفرق
بين سلطان الشاعر وسلطان الدولة . هذا هو
الفرق بين سلطان الشاعر وسلطان المجتمع ..
وهذا هو أيضا ما يميز الشاعر عن الشوفي
المتحجرة للجسد البشري ذاته ، تلك التي
ترب عليها إلقاء آلاف الأجناس من الكلمات
التي الأخرى . إن الشاعر لم يترك أتنا نواجه
خطر إلقاء جنسنا البشري كذلك . لهذا في
ضعف الشاعر تكمن قوته .. تلك التي عبرها
من خلال أصوات الطليعات التي ما في
يرسلها عبر رفاته ومن قبلها : هو .. و
و .. ن [لفظها جنسها فيا يشبه الصرخة
المصلة] أن

إلى ضعف الشاعر هو قوله الذي يرسلها عبر
بعضات أنظمة لما أشبه بجهاز إرسال إخاصي
أو المبروق كل ما يحتاج إلى إرسال الآلات هو
جسده الخاص .. وهكذا استطاعت الشاعرة
سافران ترسل إيقاعاتها المتأهبة قبلية منذ
سنة وعشرين قرناً .

[illegible]

أُرسلت سائر هذه الإياعات منذ سنة
وعشرين، قرنا إياها لإياعات عاشت أكثر من
الخطارة التي عاصرتها سائر نفسها ونفس
الأمر بالنسبة لوامير، جان وامير، ووليام
بلوك. وولت ريمان.. لقد كان هم جميعها
تلك الأصوات التي صغر طويلا صغرا
أطول من عمر الشرطة في دولتهم وأطول من
عمر دولتهم ذاتها وعصر ثنائيتهم بل أطول
كذلك من عمر قوائمهم

وهكذا يفتى شعراء زماننا من أمثال
يوسف هلمان أو شعراء اليعازر الذين سمع
بعضنا أنفسهم في مناطق مختلفة من العالم ،
وكذلك أيضا الشعراء والموسيقون الزوج
أولئك الذين أحسنهم بالذكر بشكل

أساسي، إذ أن الثقافة الأفريقية قد استطاعت أن تحدث تغييراً أساسياً في عقد الأفكار والإيقاعات في العالم بأسره
هذا المعنى يكون طبعاً الشاهد وانفتاحه هو قوته في نفس الآن
(تصديق)



عزيرى القارىء:

إحرص على اقتناء العدد الجديد الذى يصدر من

فصول

مجلة النقد الأدبى

رئيس التحرير:

د. عز الدين اسماعيل

الجديد

أوسع المجالات الثقافية انتشاراً

رئيس التحرير:

د. رشاد رشدى

القصة

مجلة الإبداع الأدبى
والدراسات القصصية

رئيس التحرير:

شروت أباطة

الثقافة

الأصالة والمعاصرة

رئيس التحرير:

د. عبد العزيز الدسوقي



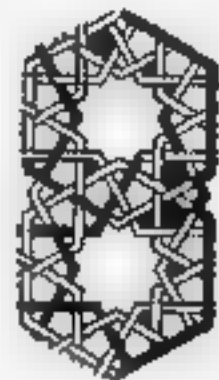
يمكن الحصول على أعداد المجلات
من مكتبات الهيئة المصرية العامة للكتاب وقرونها بالمحافظات

THIS ISSUE ABSTRACT

questions when he reads Abd El-Hameed Hawas's review of Mohammed Rasned Thabet's book entitled «The Structure of the Novel In the Hadith of Issa Ben Hisham», which is an attempt to apply Goldmann's structuralist to contemporary Arabic Literature. There are also two reviews, by Shokri Madi and Hassan El-Banna. Where linguistics is applied to both classical and modern Arabic texts. Finally, there is Maher Shafiq's review of Jonathan Culler's book on structuralist poetics.

This issue, thus, raises many questions and it is our sincere wish that this issue of *Fusul* will stimulate further reconsideration of our literary and critical scene.

Translated by : Dr. Iahaa Ebeid



issues. Her study lays special emphasis on Lucien Goldmann's view of the function of structure and the structure of functions. Goldmann's structuralism is progressive. It may be summed up in the understanding of the internal structure of a number of texts and relating these to the structural whole from which they were generated. Dr. Nabila, however, criticizes the structuralists for formulating mathematical models for literary works. Thus, turning literature into lifeless forms.

Next Dr. Hoda Wasfi undertakes an attempt to adopt a structuralist perspective in an applied study of Naguib Mahfouz's novel *«The Beggars»*. She starts from the premise that this novel is the type of story that uses monologues and complex patterns to relate novelist / author / narrator story - teller / reader - addressees. Her study seeks to discover the aesthetic form (implicit) and the literary form (explicit). She outlines two levels in the novel, the level of the story or the anecdote (a system of events and characters) and the level of discourse (a channel of communication between novelist and reader, merging the reader in the world of the novelist).

Obviously, Dr. Hoda's study raises many questions but she admits that her reading is by no means the final one, and in this she agrees with Roland Barthes: that a literary work does not survive because it imposes a single meaning on people, but because it evokes a number of meanings for the same individual. What Barthes says, however, raises many questions concerning the value, the interpretation, and the historicity of the text. All these questions require the formulation of a stance towards structuralism.

Dr. Shoukri Ayad has chosen a relevant topic, which he entitles *«A stance toward structuralism»*. He adopts a definite premise in his attempt to evaluate structuralism. His attitude is not that of the apriori rejectionist or the neutral by-stander, but is typical of an analyst determined on testing the validity of the structuralist contribution. His attitude implies a critique of structuralism; he stresses that the term structure is not in itself an innovation in literary criticism. For structure has always been the main concern of any critical movement which attempts to analyse literary texts, as opposed to historical interpretation which is a widespread practice in the universities. There is a great deal of similarity between the New Criticism in the 40's and 50's in America and structuralist criticism in the 60's in France.

The difference between the two trends lies in the fact that structuralism is a rational movement that gives precedence to thought rather than objective facts. As opposed to the

functional experimental approach which is mainly concerned with mutual relations between existing entities. One of the major precepts underlying structuralism is that the proper object of literary studies is literature.

This principle is related to many other principles, it leads us beyond structuralism and links it with other aspects of artistic and literary modernism on the one hand, and to the epistemological and ontological vision of the world on the other hand.

Ultimately, we reach the concept of *«Literature act»*, which seeks to free literature from all dogma and to return to an *«innocent language»*, which represents the genesis of creativity. This is a concept which preaches a Utopian humanitarian socialism which confirms what we already know about the structuralist hostility to history and to the notion of man as the maker of values.

However, structuralism may be regarded as a mere reaction to previous philosophical doctrines, yet it must be admitted that it has its roots in many of these doctrines, in the same way that structural criticism has its roots in its predecessors. This raises number of questions, the first question deals with the reality of structuralism, when it is seen as emerging at a particular historical moment, when a sense of loss, despair and aimlessness reigned supreme. As this moment was embodied in creative works, it was also embodied in criticism. Hence, Barthes' significance, which lies in the fact that he fully justified *«surrealism»*, *«Absurd»* and *«avant garden»* movements in literature.

If we leave this issue we are still confronted with the problem of value. If we overcome this problem, we are still faced by other problems such as the function of literary forms. This leads to the controversy of literature and history. We are also faced by the opposition between structuralism and literary studies, which we may be able to resolve within the framework of Semiotics and Semiology. All these problems testify that the basic opposition in structuralism is the basic opposition in culture itself..., where every human activity is replaced by an automatic system performed by computers, at a time when we are facing the downfall of the values that govern man's behaviour.

The questions that Shoukri Ayad raises are endless. Further questions are raised in the third part of the Journal, that of the literary scene. Especially, when structuralism as an approach is applied to the text of *«Migration Season to the North»* by the Sudanese novelist El-Tayeb Salhi. In this article, Dr. Siza Kassem presents the critical experiment in this issue. Furthermore, the reader will have to answer more

THIS ISSUE

ABSTRACT

literary criticism. El Massadi hoped to present a stylistic analysis of El Shaby's bearing in mind that literary texts are not a closed world, not a «signifier» without the «signified». His reading is not limited to the text itself, but it takes the text as a springboard for what lies beyond the text i.e. the message, to establish a relationship between structural aspects of the text and its psychological aspects.

El Massadi's reading of El Shaby establishes two prominent features of his stylistic structures mainly those of tension and conflict.

Undoubtedly, El Massadi's reading leads us to structuralism, where a literary text is multi-leveled structure and a set of constituents that fall within a system that can be described and analysed. The difference between El Massadi's approach and that of structuralism is that the former takes the inner ends of the structure of El Shaby's poetry as his starting point to other levels lying beyond the text. All this leads to the important question which is 'what is structuralism? That is the question that this issue poses.

This part starts with a somewhat historic introduction. Traditionally structuralism is attributed to De Saussure's contribution to linguistic theory, as well as to the work of the Russian «Formalists» up to the thirties of this century. Dr. Mohamed Fatouh Ahmed attempts in his article entitled «Formalism: its aftermath» to deal with the important contributions of the Russian Formalists to criticism. He tries to stress the close relationship linking this school with the literary scene since the beginnings of this century, which was dominated by the influence of European «Modernism», against which they tried to rebel. It all started with the work of the school of experimental phonetics and the circle for studying poetic language known as *Opayez* in Moscow. The most important contribution of the Formalists was the analysis of poetic rhythm from phonetic and structural perspectives which led to the study of the aspects of rhythm and phonetic structure. This significant contribution to the study of rhythm is that they stressed the «verse» as the basic analytical unit in metres. Their work culminated in new outlook on the study of poetic rhythm and its unity with all other aspects of poetic structure and significance.

Next the writer moves to the second and third decades of this century to highlight the work of Jakobson and others with their insistence on the artistic structure of literature and their persistence on the concept of «Literature sans Genres». This literature is seen as combining various levels. This view of literary structure, represents the starting point of the Prague school. Dr. Fatouh does not only reveal the basic dictums of

the Formalists but also tries to highlight their differences with their opponents, and their influence on their predecessors with specific reference to the New Criticism School in Europe and the U.S.A. It is not difficult to see the close ties between the Formalists and Eliot's theory of the objectivity of artistic creativity. This later stream of critical thinking found its way into modern Arabic criticism and led to the independence of criticism and literary works. Fatouh's study concludes with an evaluation of the contribution of the Formalists, stressing the importance of its negative and positive aspects. This leads us inevitably to Structuralism.

Dr. Nabila Ibrahim's study entitled «structuralism . Origin and Goals» is a natural continuation of the previous controversy. The writer defines «structuralism» as a method that is persistently applied in the Physical Sciences, Anthropology, Linguistics, Literature and Art. In order to understand this method, it is imperative to fully understand «structure» as a system repeated in the relationships of the parts to the whole. The understanding of these relationships reveals the total unity of the work. This system is revealed through a model that the analyst produces, a mathematical or geometrical model; so that the model represents all the components forming the work and revealing the relationship between the parts and the whole.

Thus structure of a given phenomenon is the proper object of the study of the structuralist; structuralism itself is not concerned with content or the form of the content, but it seeks the reality inherent in the work itself, from within the work itself and not from without. Structure is a system that does not have a central axis. Structuralism seeks a structure without a central axis, it is a rule-governed system. All structures are thus alike, and thus structure becomes a characteristic of the reasoning processes that are involved in the ability of the human mind to perceive the world.

Thus, indeed, makes structuralism the most appropriate method for the study of Anthropology and linguistics. Structuralism, to be more precise, has helped to manifest the concept of structure in linguistics. It has also helped in the discovery of structure in Anthropological, literary and historical disciplines, thus manifesting the unity of the human intellect and the unity of the grammars of history, art, and literature.

Furthermore, Dr. Nabila discusses some of the systems discovered by Levi-Strauss in his study of culture and nature, as well as, the contribution of Ronald Barthes in revealing the system underlying clothing and literature. Next she discusses some aspects of the structuralist dialectic and its controversial

«Stylistics» emerged as an attempt to rid literary criticism from the chaos of impressionism and interpretation literary works from outside. Stylistics has certainly benefited from the strict scientific method only of linguistics, and has attempted to deal with linguistic relations in literary works. Furthermore it has attempted to present itself as an alternative for literary criticism in the traditional sense. Has it succeeded in its attempt? This is what this section on stylistics has tried to answer.

This part starts with Dr. Abdou El-Rajhi's study entitled «Linguistics and Literary Criticism». He tries to examine the relationship between Linguistics and Literature. He states that relationship between them has passed through several phases. There was an explicit relationship between them traditionally (interpreting texts, commentaries and evaluating linguistic performance). But this relationship suffered when linguistics became a strict descriptive science, which was no longer interested in individual performance. But this relationship changed with the coming of the transformational generative linguists, and the emergence of the competence performance distinction which is relevant to linguistic creativity. The linguists eventually returned to literary criticism, to the use of linguistic tools to deal with literary work, in what has become known as stylistics.

Stylisticians argue that literary criticism is related to subjective impressionism, and that it is incapable of objective evaluation, whereas stylistics is capable of objectively evaluating the literary world.

While linguistics is mainly concerned with language study in general, stylistics attempts to study specific aspects of language, such as individual variation as an aspect of linguistic deviation. It attempts to describe linguistic deviation in literary works as well as reveal the latent expressive potential in language.

The writer elaborates on the different trends of stylistics, moving from general stylistics to more specific aspects of stylistics such as distinguishing between the psychological, emotional and statistical orientations in stylistic analysis.

This paper ends with important observations that have to be taken into account before attempting any form of stylistic analysis.

These observations lead us to Dr. Mahomud Ayad's paper on «Modern Stylistics» which tries from the very beginning to answer the controversy aroused by Dr. Rajhi's «Stylistics» on the one hand and Dr. Abd-El Salam El-Massadi's «Style and Stylistics: Towards an Alternative for Literary Criticism» (Tunisia 1977). Dr. Ayad's study attempts to define «stylis-

tics» and its different approaches. He points out that recent work in linguistic stylistics may be divided into three types: style as a deviation from the norm, style as recurrence or convergence of textual pattern, and style as a particular exploitation of the grammar of possibilities. He concludes his paper with a discussion of the short-comings of stylistics namely, the problems of linguistic analysis of literary texts and the limitations of such an analysis compared with the comprehensiveness of critical analysis. While stylistics limits itself to sentence level analysis, criticism stresses the totality of the literary text. However, in as much as these inadequacies testify to the impossibility of substituting literary criticism with stylistics, yet he tries to show that stylistics is potentially beneficial to critical analysis. Criticism can give as much as stylistic analysis, but stylistic analysis cannot totally replace criticism.

The counterpoint of view, in defence of stylistics, is presented by Dr. Soliman El-Attar's translation from Spanish of Victor Manuel de Agibar's paper «Stylistics: a description and a history». The paper is important because it presents a comprehensive description of stylistic methodology and its contributions, starting from Charles Bally (Du Saussure's disciple) to Karl Voeller and Leo Spitzer (with his view of the linguistic circle) and Charles Burno as well as Firth's disciple. This study elucidates the Spanish contribution to stylistics, and notably the work of the distinguished stylistician Damasco Alonso.

The preceding studies in stylistics have presented a descriptive, historical and critical approaches to this discipline. Abd El-Salam Massadi's study presents a stylistic applied study of literary texts. A study which combines linguistic competence with a remarkable critical intuition. His study revolves around three major issues, the first is concerned with literary value in criticism, the second deals with aspects of linguistic analysis in stylistics, the third is concerned with explication of the text which reaches out beyond interpretation; to link textual structure with the psychological structure outside it. This psychological structure is simultaneously repeated in the text and outside of it. El Massadi thus presents an applied stylistic reading of «El Shaby's work», in his attempt to elucidate the overlapping, complex and interactive relationship between El Shaby's poetic texts and the psychological world. This attempt is an in depth continuation of the writer's previous applied stylistic contributions «which include his book «Stylistics and Style», and his stylistic analysis of El Muttanabi's poetry, Taha Hussein's «El Ayam», and conditional structures in the Koran among others) in which he tried to present a stylistic alternative to

THIS ISSUE

ABSTRACT

partially through the literary history of the «form» (which is relatively independent); and it is crystallised in certain dominant ideological structures; and henceforth it upholds a particular relationship between the creator and the recipient. Many questions ensue; as to relative independence, to connection levels between diverse elements, and to the imaginative pattern which guides the social critic in his study. All these points beg the question. Social criticism endeavours to find a convenient answer; aided by the so-called «orientation toward the science of literary texts». This, however, does not invalidate what has been already accomplished, rather it seeks to consolidate it. It would seem, as Bourell states, and with truth, in the conclusion of his study, that the whole issue requires further diversified and objective investigation, whereby effectiveness may be secured in handling various literary texts. «There is no harm», cautions the writer, «in trial and error», providing that we always bear in mind that the easiest way to be misled lies in the belief that we are in the right».

«Trial and error» signify orientation toward objectivity, and a search after elevation and originality, whereby consummation of both concept and method are grasped. From this angle, the vitality of the production of social literary criticism becomes eminent, and with «genetic structuralism» is equally highlighted. By the aid of «Structuralism», social criticism has made good use of previous available fulfilments in the scope involved. It attempts to promote certain concepts, to approach the innermost strata of literary works, and it also speculates upon the qualitative features as a literary structure which has its own functional significance and its compository ties; all of which points that could be objectively comprehended. When «Genetic Structuralism» is mentioned, the name of Lucien Goldmann emerges (1913-1970).

A critic of Rumanian stock and French citizenship, and who had occupied various academic positions in France including the «Collège des études supérieures» and the «Centre des recherches Sociales»

As the scholar responsible for expounding the principles he had imbibed from Georg Lukács, and on the strength of which he established the notion of «dialectics between literature and society».

The approach to «genetic structuralism», as seen by Dr. Gaber Asfour from his readings of Goldmann, is a concept for the «vision of the universe», and which is assumed as a mediating structure between the social class stratification on the one hand and between the literary, artistic and intellectual pattern, on the other hand. Thus, this «vision» becomes a

«homogeneous gestalt»; which is a dominant force behind cultural creativity. The argument on relationship between the «vision» of the universe and between the «satellites» of literary work, implies structural mechanisms, which, in turn, breeds literary structures (i.e. literary works), and this is in fact the revelation of a social group or stratum. It follows as a corollary that «genetic Structuralism» becomes a method in the study of literature, and also a concept thereof. Its techniques lie in its operational procedures, which combine both interpretation and comprehension of relations in the artistic structure. Understanding the particular in this way leads to a fuller understanding of a more comprehensive structure which lies beyond the work but is equally manifested in it at one and the same time. If interpretation could be seen as an effort to grasp the pure literary elements in the literary work, comprehension, then, is an endeavour to appreciate the role of the relevant social elements. Again, if operational procedures in this method be viewed as both «inward» and «outward» processes together, then they should be reckoned as indicative to a «Signifying Structure», which cannot be defined, evaluated or even analysed except on the basis of a functional role. Literary work, therefore becomes a «Signifying» (aesthetic) structure, yet its aesthetic nature cannot be grasped without absorbing the implied elements which are constituted by a signifying cohesion, and which lead us to an indication that is inseparable from the genesis of the creative work. And by so doing, both value and methodology are firmly set to action. Needless to say that the validity of this method cannot be granted, unless an example is put forward for application. More so, this thesis (i.e. method) must be brought into a sort of dialectic with its anti-thesis, so that both the positive and the negative aspects may be spotted in a coherent form. A review of Goldmann's research will involve the reader in the dialectic of this method with itself and at the same time with its anti-thesis. Furthermore, it leaves the opportunity to the reader to form his own view on «Genetic Structuralism», and similarly on the social trend in this respect as a whole. The social approach in this «vision» concludes by advancing a translation of Goldmann's theory entitled «Literary Sociology: Positivism and methodological issues», which was published in 1967 in the «International Social Sciences Bulletin», issued by UNESCO in various modern languages.

What about style in literary works?

We have pointed out that both the psychological and social approaches to literature have concentrated on the context but have not given adequate attention to the linguistic structure and relationship in the literary work.

relationship between the creative work and the sociological structure of society, in terms of a sociological situation or a social group or class. The sociological approach is concerned with the creative moment and the social process which lies beyond it. Thus it studies various sociological levels of production, publication, reception, and appreciation. Nevertheless, there is a close relationship between these two approaches, as both start from within and move out of the creative work and contribute a vision which reveals the nature of the work of art. The difference between them is in the degree of emphasis which each of them lays simultaneously on their main concern, the creative artist and society.

These two are the oldest in literary criticism, and both try to answer a vital question concerned with the creative «ego» and what lies beyond the literary work.

Dr Sabri Hafez tackles the relationship between literature and society, in his paper entitled «An Introduction to the Sociology of Literature». He starts by describing the history of this approach, taking us back to the days of Aristotle and Plato and before. He argues that the relationship between literature and society is as old as man's consciousness of his creative abilities. He reminds the reader of Vico's concept of harmony between the forms of literary expression and the nature of social reality, Mme Stael's book about the harmony between literature and social institutions; Hippolyte Taine's triolog on environment, race, and the historical moment; Karl Marx's dialectic of social and economic infra-structure and the intellectual and creative supra-structures; Luckacs's innovation in Marxist to aesthetics together with his establishment of the notion of the human pattern in which all that is essential at a historical moment is embodied; to the concept of «synthesis» which mediates between «thesis» and «anti-thesis» and is exemplified by the Frankfurt School. And from the latter to the contemporary accomplishments of Goldmann and Pierre Macherey in France; Raymond Williams and Terry Eagleton in England; and finally Frederick Jameson in the U.S.A.

This is, indeed, a very long journey, starting from the «Simple» and culminating in the «Complex», and it goes beyond primordial incidence and mechanical notions, to embark upon intricate concepts which are coloured by «Structural» leanings, until we grasp the ultimate concept in which literature is seen as a «Social Institution»; incorporating an ensemble of values, and which involves, in its turn, a degree of cohesion and qualitative certitude. Thus is revealed the «Sociology of Literature» from a different vision, and thereupon new horizons are opened to literary criticism. Also,

many of the erroneous notions of literature are rectified. Furthermore, the door is left open for reassessment of deeply-rooted theses on «reflection», a technical term which has been abused more by its defenders than by its antagonists.

This «Sociologization» of literature raises crucial questions, especially those of the «stability» of «Reflection», and its «allegoric» significance. Furthermore the usage of a technical term (metaphorically) like the word «mirror», in this context, makes the term itself insidious; since this word (i.e. mirror) can entail both «veiling» the «Sociology of literature», and, at the same time, can prove the contrary (i.e. unveiling). It is this latter point round which the contribution of Guy Bourrelli to this issue of «Fœtus» revolves.

He (Professor Bourrelli is professor of literature at the University of Nancy) refers to an ensemble of «metaphors» which indicate to the analogous relationship between literature and society. Metaphors of this nature are terms like: «representation»; «image»; «reflection»; and «mirror». He elaborates on the latter metaphor, stressing that it is a multi-dimensional «metaphor», and which implies various aspects of relationship between the two sides. Now that we are talking of multi-dimensional relationships, he argues, we are actually experiencing a «vision» of the universe, a «vision» which he strives to distinguish from «ideology». Thus we are enabled to overshoot the naïve concepts on «reflection», until we come to the conflicting dimensions in the domain of literary works. Next, the author dwells upon the works of Jean the French writer; whereby he illustrates the diverse dimensions linking the writer's literary production with the social reality in which he lived. The impression of Jean's ideology which comes out, explicitly, in his notion of enterprises, reveals itself more effectively in the criticism which he launched against industrial capitalism. When other dimensions are highlighted, we are confronted once more by the controversy of «reflection»; for, as a concept, «reflection» is incapable of penetrating deep into some particular works of art, yet it is adequately capable of description in cases of immediate contact.

And thus the question is posed with regards to verse and music, and to the social frame for aesthetic forms, which own relative freedom. One wonders whether there be a kind of relationship between various aesthetic forms in essence and development.

Some protagonists of this last trend, in its contemporary forms, have pointed out that simple assimilation between «change» in literary form and «change» in ideology is non-existent. Furthermore, they stress that literary form is a complex structure of three components at least: in that it is shaped

THIS ISSUE

ABSTRACT

which eventually reveal the meaning of the story. The meaning is related to man's fall from Eden and his incessant attempts to return. The story does not only begin with fear, but continues to face up to it, and ends with a note of hope and positive willingness to restore communications with the «others». The story, thus, becomes like so many other literary works, an aspect of the special relationship between «subject» and «Object», «the ego» and «the Others». Thus, art becomes a sublime form of the dream, since «the ego» unceasingly strives to overcome the chasm separating «the ego» from «the other» and «the subject» from «the object».

This attempt to search for a goal for art, reveals another perspective, which is based on a specific approach. Thus, Dr. Masri Hannourra re-emphasised the precepts of his teacher Dr. Moustafa Souef, as he sees art as an endeavour towards consummation, involving an attempt to bridge the gap between «the ego» and «the Others». The psycho-analysts, thus try to delve into the depths of a work of art, and experimental psychology through the analysis of «Layla and the Wolf» tried to reach these depths. Experimental psychology applies its precepts to Salah Abd el Sabour's poem «The Hanging of Zahran». Dr. Hanourra presents the theoretical basis underlying his premisses, methods and tools. He thus defines «creativity» as an activity involving originality, lucidity, flexibility and sensitivity. «Creativity» is a complex process of diverse phases which are readiness, selection, elucidation and practice. It represents the creator's attempt to escape from the mystery that surrounds him and fetters him and alienates him from the others.

Dr. Hanourra does not limit his work to the analysis of the creative artist's creativity but tries also to carry the argument further, by applying his analytical principles to Salah Abd El Sabour's poem. Thus, these psychological factors constitute the background of the poem «The Hanging of Zahran». This background leaves its imprint on the work, and manifests itself in its cognitive, emotional, aesthetic and social make up. It also denotes its creator's intellectual, cognitive and personal potential and his aesthetic capabilities which cannot be segregated from the socio-economic structure of society. This study also tries to describe the various aspects of the poet's personality and his poetic imagery which reflect the poet's social attitudes and values. As such this study attempts to deal with the obstacles that confront the creator in his creative attempt.

Next we come to Dr. Mohiey el-Din's paper entitled «The value of Reform as envisaged by the creative artist: and approaches to it in some biographies of men of letters» in pursuance of the same method applied to another aspect. The

study stresses that when the creative artists are oriented to complex forms that correspond to their desire for the restoration of order, they are only giving expression to an adequate image of integration. Thus creativity becomes a different order, that is backed by the most profound components of the personality which is the system of values. But it is the value of reform that is brought into focus, which is regarded as the value which interprets the permanent feeling of imbalance on the level of the relation between the creative «ego» and the «we». This value interprets the rejection by the creative artist of consummating integration with the others in the predetermined guise, or the solution imposed upon him, or that which prescribes that he yields to «Others» to the elimination of his own personal freedom. It likewise interprets his pursuit of new formula, which dictate his own objectives on the «others» thereby affecting equilibrium from the vantage point of the creative «ego», not the submissive «ego». Therefore, the elements of the value of reform are embodied in the man of letters' consciousness of a wild inner desire which prompts him to the redemption of mankind, and in his consciousness of the world's need for a new order and his urge to find meaningfulness in all that is around him.

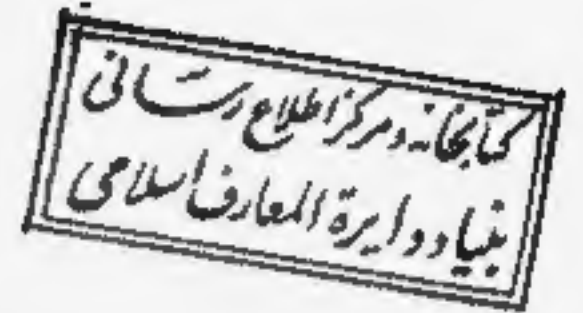
This means that there is tension in the context of his relationship, with the «we» and that he is permanently committed to transcending the status quo within this context. These conclusions, however, do not materialize through contemplation or introspection but through experimentation and empirical verification. This measure for the value of reform has to be designed. And then we have access to a statistical world of samples, a battery of text, tables and figures which enable us to confirm the value of reform as a clue to a strong motive which urges him to create a distinct order - an order in which independence merges with truth, dream with the possible and in which freedom triumphs over necessity.

Needless to say, the three preceding studies do not represent all the psychological approaches to the study of literature. But they suffice to elucidate some of its aspects, and to suggest other aspects, above all they argue the importance of the social aspect in the relationship between «ego» and «we» in the creative process. These studies may not stress the social aspect to the extent required by some of us, but this is not its proper object of study, but is peculiar to another approach which is the social approach.

Admittedly the social approach is different from that of the psychological; whereas the latter is concerned with the creative artist and the psychological mechanisms of the creative moment; the former gives precedence to the re-

THIS ISSUE

ABSTRACT



Having raised the issue of Tradition in the first issue of *Fuad*, we thought it would be necessary to broach some of the questions which may seem relevant to the issue of Tradition. These questions are concerned with the difficult task that face every critic, that of the selection of an approach. Each approach would constitute a problem on its own, however, the attempt to place each of these discreet approaches within a general framework, would cause a number of other problems and would invite still more questioning. The situation becomes even more problematic, if we take the reader into account. We are forced to respect the reader's prerogative to understand the critics basic approaches, premises and methodologies that dominate the contemporary critical scene.

The present issue of *Fuad*, starts with Dr. Ez el-Din Ismael's editorial entitled «The Methods of Literary criticism: Normative and Descriptive approaches». This editorial is an attempt to trace critical thinking in general, as it wavers between the deductive subjective method and the Inductive objective method. Furthermore, it attempts to present some of the diverse approaches towards the issues of «Literary Values» and the ethical and aesthetic criteria involved therein. It has also tried to elucidate the major changes in the function of contemporary criticism, notable among which is the predominance of scientific and ideological approaches and their tendency to replace the «prescriptivism» with analysis and description. The writer thus considers the feasibility of «the science of literature» and the ideological and methodological difficulties it faces. The conclusions of this editorial are quite similar to those that Lucien Goldmann has already reached in his sociological approach. These conclusions try to establish an equilibrium between the objective and the subjective, thus merging the two major approaches, that have dominated critical thinking throughout its history.

The first major issue to be discussed in this issue is the psychological approach toward the study of literature. This part attempts to discuss two major trends: the psychoanalytic

school which is set forth by Dr. Faraj Ahmed Faraj, and the experimental psychology approach which is adopted by Dr. Masri Hannoura (among other disciples of Dr. Moustafa Souef). The latter school tries, through a specific model for literary creativity to define the value of social reform in literary works.

Dr. Faraj strives to present a psycho-analytic study of «Layla and the Wolf», a story by the Syrian writer Ghadat-el-Saman, published in her collection entitled «the Night of the Outsiders». This study is based on a concept that assumes that psycho-analysis - as a theory of human nature - can reveal the implicit meanings in the depths of any work of art, which represent the deeper aspects of human nature and which cannot be described or even attained otherwise. From this perspective, a literary work becomes a «signifier» for a «signified» underlying a more comprehensive structure that of the «Libido». Thus the interpretation of literary works, depends on the understanding of its surface levels in the light of its deeper structure which takes us into the subconscious.

«Layla and the Wolf» is consequently seen as a guise for what the writer calls «the dialectic of fear, loneliness and alienation». The story is thus regarded as a dream, though it is slightly different. The analysis probes the significance of the functional relations which link various symbolic imagery and



مركز تحقیقات کتب ویران علوم اسلامی



طابع المکتبة العامة للكتاب

Printed By:
General Egyptian Book Organization Press

شماره گیت

رده بندی

تاریخ ۲۷/۳/۸۰

کتابخانه و مرکز اطلاع رسانی
بنیاد و ایره المعارف اسلامی

FUSUL

Journal of Literary Criticism

Issued By
General Egyptian Book Organization

Chairman of Board of Directors
SALAH ABD EL-SABOUR

Editor-in-Chief

Dr. EZZ EL-DIN ISMAIL

Editorial Board

Dr. SALAH FADL

Dr. GABIR ASFOUR

Editorial Secretariate

ETIDAL OSMAN

MOHAMMED ABO DOMA

Cover and Lay-out

SAID EL-MESSIRY

Consultants

Dr. Z. N. MAHMOUD

Dr. S. EL-GALAMAWI

Dr. Sh. DAIF

Dr. A. YUNIS

Dr. A. EL-QUTT

Dr. M. WAHBA

Dr. M. SUWAIF

N. MAHFOUZ

Y. HAQGI

TRENDS IN CONTEMPORARY LITERARY CRITICISM

Part I

Vol. I

No. 2

January 1981

کتابخانه
بنیاد و ایره